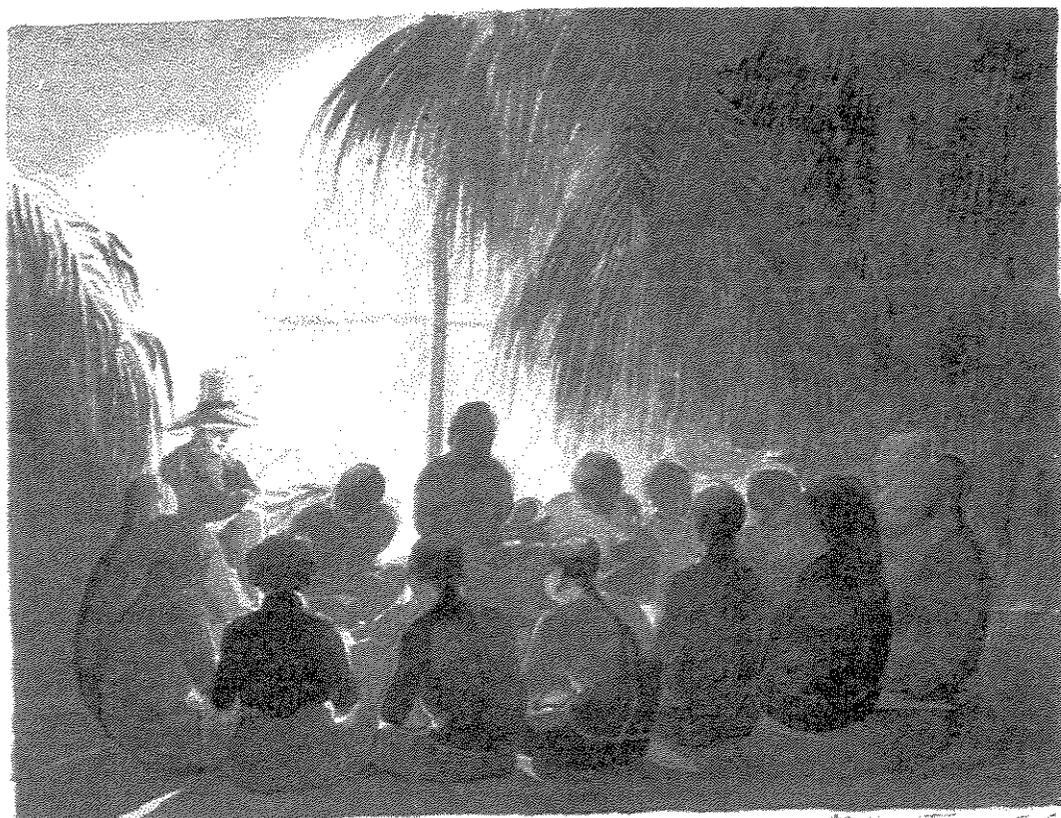


O ESPELHO DE CLIO: OLHARES EM CHOQUE SOBRE O NOVO MUNDO



Dezembro, 1827.

Adrien Taunay f.

Chant nocturne des indiens Bororós.

ADRIEN TAUNAY, "CANTO NOTURNO DOS ÍNDIOS BOROROS". DEZEMBRO DE 1827

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES NA ICONOGRAFIA E NAS NARRATIVAS DE
VIAJANTES ESTRANGEIROS DO SÉCULO XIX

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O ESPELHO DE CLIO: OLHARES EM CHOQUE SOBRE O NOVO MUNDO

Autor: Danuzio Gil Bernardino da Silva
Orientadora: Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por **Danuzio Gil Bernardino da Silva** e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 17/04/2002

Assinatura:.....

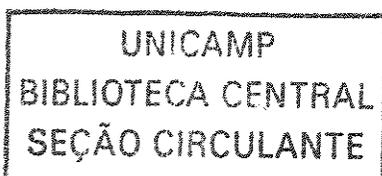
Olga R. de Moraes von Simson
Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

Olga von Simson

maria helena morais neto

[assinatura]



2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

DADE 80
CHAMADA T/UNICAMP
Si38e
EX
MBO BCI 50674
OC 16.837/00
DX
EQO R\$ 14,00
TA 10/09/02
CPD

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB - 8ª/5751

CM00173385-9

B ID 257419

Si38e Silva, Danuzio Gil Bernardino.
O espelho de Clio - Olhares em choque sobre o
Novo Mundo: imagens e representações na Icono-
grafia e na narrativa de viajantes naturalistas do
Século XIX/ Danuzio Gil Bernardino da Silva. -
Campinas, SP: [s.n.], 2002

Orientador: Olga Rodrigues de Moraes von Simson.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Florence, Hercules, 1804-1879. 2. Wied, Maximilian,
Prinz von, 1782, 1867. 3. Taunay, Aimé-Adrien, 1803-1828.
4. Viajantes. 5. Imaginário.

I. Simson, Olga Rodrigues de Moraes, von. II Universi-
dade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Tí-
tulo.

01-0126-BFE

Agradecimentos

Agradecer é demonstrar gratidão, mas também é recompensar alguém por algo recebido. Assim sendo, procuro me lembrar do que recebi e a quem devo agradecer e recompensar por esta etapa concluída.

Lembro de meu pai e minha mãe, onde quer que fosse, lendo e escrevendo. Lembro de papéis e mais papéis, livros, revistas, gibis e jornais; um mundo de letras que contrastava com a tela arredondada do televisor preto e branco na sala.

Na cozinha de casa, folhas de jornais no canto (dentro de um cesto) e um rádio sempre ligado, co-habitando com os pinguins o sótão da geladeira frigidaire.

No banheiro, revistas e gibis ao alcance da mão e curiosamente uma caneta sempre por perto (acho que por causa das palavras cruzadas de minha mãe). Talvez tenha sido a parede do banheiro a receber as minhas primeiras letras, mas com certeza guardou muitos garranchos meus, para chateação de minha mãe.

No quarto, embaixo da cama, gibis e revistas. Sobre a comoda: livros, revistas e cadernos de escola, meus e de meus irmãos.

Na sala, mais livros, revistas e um grande aparelho som, num lustroso móvel de madeira, onde tocávamos discos em 78 rotações. Pequenos compactos e imensos LPs de rock, compunham a cena com discos de Gardel, Nelson Gonçalves e outros. E os inesquecíveis discos com marchas militares que meu pai adorava. Um LP, curiosamente vermelho e transparente, era um de meus preferidos, tocava mambo.

Na copa e na antesala, uma fábrica de bonecos e flôres de minha mãe. Inúmeros amigos de meus irmãos e meus, aprenderam ali o valor de um trabalho artesanal e viram nascer milhares de bonecos, bonecas, enfeites de natal e flores; essas eram tantas e de tantas cores, que borboletas atiravam-se janela a dentro em busca desse jardim virtual e imaginário, feito de tecido, papel, magia e anilina.

762812000

E foi nesse universo de letras, cenários e cores que me apresentei a grandes escritores. Tornei-me um ávido leitor de livros, mapas, revistas, jornais, gibis, bulas de remédio e tudo mais que contivesse letras e significados.

Mergulhar nos livros foi apenas a primeira parte. A segunda foi aprender a nadar neles, usufruir da intimidade de quem os escreveu, perceber significados, representações, nuances, curiosidades que me empurravam mais e mais para os livros: porque a costa da África e do Brasil parecem se juntar? Teriam sido um continente? Porque Tolstói me parece melancólico e triste quando leio um livro seu? Perguntava-me, curioso, aos 10 anos. E lá estava eu a mergulhar mais e mais nos livros, nadando por entre letras, sonhando descobertas e viagens, sonhos de um menino no interior do Brasil.

Comecei a comprar livros (chegavam todo início de mês) e eu esperando o correio ou perdido em brincadeiras inspiradas em Francisco Marins e Monteiro Lobato, ou fuçando as prateleiras para ver se ainda tinha algo que precisava ser lido. Livros lidos uma, duas, oito vezes e as pessoas me perguntavam para que ler mais de uma vez um livro. Eu apenas sorria.

Aqui agradeço a meus pais e irmãos e amigos de uma infância nunca esquecida, pelo Dom que me proporcionaram de ver o mundo pelos olhos dos escritores e pela magia dos livros. hábito que se encarregou de levar-me (não sem fortes ondas) para o lado das ciências humanas.

Foram tempos e momentos e eu me levo agora a pensar em Luciene. Durante essa vida juntos, mais de 20 anos, estimulou, não somente as minhas caminhadas diárias pela vida, mas meus sonhos, nem sempre tangíveis, que apesar de tudo, contaram com sua confiança e por quem vieram Taany e Nischa, meus filhos. Estes, por sua vez, capítulos a parte de uma pesquisa sem fim, de continuidade de sonhos.

Lembro dos livros espalhados, papéis, jornais, microfilmes, discos (ainda os LPs sobreviventes) e CDs, fitas de vídeo, computadores, o tempo passando e eu conseguindo completar etapas importantes de minha vida e de meu trabalho. Lindo

ver meu filho olhando para o que escrevo e dizendo: - Pai. Você está trabalhando? Que você entenda sempre isso como trabalho. Lindo ver minha filha escrevendo um poema entendendo ser isso arte e trabalho, o qual, me perdoem, transcrevo abaixo pelo seu significado:

O vento

O vento passa depressa, parecendo um passarinho

Não se sabe para onde vai e quando vem

Nem onde é o seu ninho

Todo mundo pergunta: Onde vai o vento?

Porque está com pressa?

Ninguém sabe a resposta

Porém o vento passa depressa

Porque está com pressa

Lindo Filha. Talvez seu pai seja como o vento, as vezes apressado, se perde em seu caminho. Mas tenho que te agradecer, e ao seu irmão, pelo Dom de olhar novamente, pelos olhos de criança. E a você Luciene, pelo que o tempo nos permitiu e nos presenteou.

A história é o passado que me permite, então, dar vazão a um sentimento especial pelo futuro. Ainda com um pé aqui no presente, lembro dos colegas da Associação Internacional de Estudos Langsdorff, dos amigos que me apoiaram sempre e de você, Olga, sempre mais que amiga e orientadora. Você é parte especial de minha vida há muito tempo, por tudo que fez por mim, por acreditar em meu trabalho e puxar meus pés de sonhador para a realidade, pelas broncas, pelos caminhos mostrados. Obrigado pelo Dom de acreditar novamente em mim mesmo.

E quanto ao futuro... À poesia e ao encantamento, que me esperam na esquina do tempo, onde redescubro-me na paisagem do mundo, obrigado pelo Dom de voltar a ser.

RESUMO

O espelho de Clio, é um trabalho de História Ambiental, que analisa as imagens e representações do Brasil, pelas ilustrações e textos de viajantes naturalistas do século XIX e procura relacionar a complementariedade ou contraposição existentes entre texto e imagem. São estudados três viajantes: Maximilian von Wied Neuwied, Hercule Florence e Adrian Taunay; através de uma síntese biográfica, cartas, diários e desenhos. No caso de Neuwied é feito um estudo sobre as recriações de sua obra por outros artistas. Florence e Taunay são comparados entre si e vistos pela visão científica do Barão de Langsdorff.

ABSTRACT

The mirror of Clio, is a work of Ambient History that analyzes the pictures and representations of Brazil, for illustrations and texts of naturalistic travellers of XIX century and it looks for to relate the existing complementary or refute between text and picture. Are studied three travellers Maximilian von Wied Neuwied, Hercule Florence and Adrian Taunay, through of a biographical synthesis, letters, daybooks, and drawing. In the case of Neuwied a study about recreate its workmanship for others artists is made. Florence and Taunay are compared between itself and seen by scientific vision of Br of Langsdorff.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

- Clio 01
- Para pensar o que era impensável 07
- **Imagens e representações: Iconografia e Narrativa em viajantes do século XIX: Neuwied, Florence e Taunay 27**
- **Imagens e Representações do Novo Mundo 43**

EXPEDIÇÃO NEUWIED

A ARISTOCRACIA VÊ O NOVO MUNDO

- Maximilian von Wied Neuwied. Dados Biográficos 59
- Entre Produção, Pós-produção e Re-elaboração da Imagem Narrativa e iconografia: Recriações na obra de Neuwied 87

EXPEDIÇÃO LANGSDORFF

A CIÊNCIA SUBVENCIONADA VÊ O NOVO MUNDO

- Síntese Biográfica de Hercule Florence 129
- Síntese Biográfica de Adrian Taunay 141
- A Iconografia como necessidade de vida 147
- A Expedição Langsdorff: Conflitos e diferenças 151
- Contrastes e semelhanças: Florence e Taunay. O Contraponto de Langsdorff 171

CONCLUSÃO

- Conclusões 201
- Bibliografia 223
- Anexos 231



CLIO¹

“A História é a primeira,
e como que mãe de todas as ciências do homem (...) e
talvez seja tão velha quanto a memória humana.”

Michel Foucault²

Uma tarde, Heródoto sentado observa o horizonte. Com um olhar intrigado, tendo Clio ao seu lado, a inspirar-lhe caminhos (ou talvez descaminhos), alimenta sua história, de incertezas, poesia e arte.

Pensa Heródoto, o que na verdade, se tornaria o eterno dilema do historiador, o cerne de seus questionamentos através dos tempos: Verdade ou possibilidade? Leitura ou constatação? Teoria ou sensibilidade?

¹ Clío, é a Musa da História. As Musas pertencem originalmente a família das ninfas: são as fontes inspiradoras que comunicam aos homens a faculdade poética e lhes ensinam as divinas cadências. O seu número tem variado bastante segundo os tempos e as localidades; mas primitivamente eram apenas três, Melete (A Meditação), Mneme (A Memória) e Aoide (O Canto). Habitualmente são nove irmãs que Hesíodo diz terem nascido de Zeus e Mnemósine, a Memória.

“Na Pieria, Mnemósine, que reinava sobre as colinas do Eleutério, unida ao filho de Cronos, deu à luz essas virgens que proporcionavam o esquecimento dos males e o fim das dores. Durante nove noites, o prudente Zeus, deitando-se no leito sagrado, dormiu ao lado de Mnemósine, longe de todos os imortais. Um ano depois, tendo as estações e os meses percorrido o seu curso, bem como os dias, Mnemósine deu à luz nove filhas animadas do mesmo espírito, sensíveis ao encanto da música e trazendo no peito um coração isento de inquietações; deu-as à luz perto do pico elevado do nevoso Olimpo no qual elas formam coros brilhantes e possuem pacíficas moradas.

Ao seu lado, postam-se as Graças e o Desejo nos festins, em que a sua boca, expandindo amável harmonia, canta as leis do universo e as respeitáveis funções dos deuses. Orgulhosas da belíssima voz e dos seus divinos concertos, subiram ao Olimpo; a terra negra ecoava-lhes os acordes, e sob os seus pés se erguia um ruído sedutor, enquanto elas rumavam para o autor dos seus dias, o rei do céu, o senhor do trovão e do raio ardente, o qual, poderoso vencedor de seu pai Cronos, distribuiu equitativamente entre todos os deuses as incumbências e honras.

Eis o que cantavam as Musas moradoras do Olimpo, as nove filhas do grande Zeus, Clio, Euterpe, Talia, Melpômene, Terpsícore, Erato, Polímnia, Urânia e Calíope, a mais poderosa de todas, pois serve de companheira aos veneráveis reis. Quando as filhas do grande Zeus querem honrar um desses reis, filhos dos céus, mal o vêem nascer derramam-lhe sobre a língua um delicado orvalho, e as palavras lhe fluem da boca como verdadeiro mel. Eis o divino privilégio que as Musas concedem aos mortais.” (Hesíodo).

² Foucault, M. “As Palavras e as Coisas” 4ª ed. Ed. Martins Fontes, 1987 p. 384

Dúvidas que remontam aos primórdios dos olhares do homem sobre o seu passado, que lembram aos historiadores, o medo eterno de entender a história no momento presente, ou mesmo de refletir sobre os caminhos passados com uma certa dose de incerteza.

Neste instante, nos vem à mente, Foucault, absorto numa inspiração de Clio, a afirmar: *“É verdade que a História existiu bem antes da constituição das ciências humanas; desde os confins da idade grega, exerceu ela na cultura ocidental um certo número de funções maiores: memória, mito, transmissão da Palavra e do Exemplo, veículo da tradição, consciência crítica do presente, decifração do destino da humanidade, antecipação do futuro ou promessa de retorno”*.³

Onde a narrativa e a poesia misturam-se, constrói-se uma possível realidade. Mitos ou verdades, possibilidades com as quais se deparam os historiadores em sua lide diária.

É nesta lide diária que pergunto por Clio. Onde andaré a musa da poesia heróica e épica e da história poética? Ou simplesmente musa da história, dos historiadores, das narrativas que nos colocam diante da possibilidade, sempre fascinante, de olhar a sociedade e absorver-lhe cultura. Imagino-a sussurrar ao ouvido de desbravadores, sonhos de descobertas, de culturas exóticas, de possibilidades, como a de desvendarmos, o que de pronto parece uma fantasia: a História.

Como não imaginar Fernand Braudel, um dos grandes historiadores do Velho Mundo, em meio a criações teóricas, pesquisas de campo e

³ Ibidem, pg. 384

infindáveis leituras, com Clio a seu lado a soprar-lhe desejos de narrativas épicas e poesias.

Não por acaso, um dia, Braudel presenteia-nos com uma obra sobre o mar Mediterrâneo⁴ (berço de Clio), que se converte, dessa forma, em personagem e parceiro de uma viagem histórica/poética/literária.

O mar torna-se assim, uma possibilidade para se conhecer o homem; não qualquer homem, mas o homem que viveu o mar, e somente aquele mar, visto pelo olhar de um historiador que se debruça sobre ele, e que age como Zeus, mexendo e combinando personagens e futuros, dentro de um passado incerto e fragmentário. Braudel disse sobre este trabalho: *“Foi no cativeiro que escrevi aquele enorme trabalho, enviando caderno escolar atrás de caderno escolar para Lucien Febvre. Apenas minha memória permitia este tour de force. Se não fosse pelo meu aprisionamento, eu teria certamente escrito um livro bem diferente... Sim, eu contemplei o Mediterrâneo tête à tête por anos seguidos, mesmo que distante de mim pelo espaço e pelo tempo. E a minha visão de história tomou sua forma definitiva sem que eu estivesse completamente ciente disso, em parte como uma resposta intelectual direta a um espetáculo - o Mediterrâneo - o qual nenhuma narrativa histórica tradicional parecia capaz de abarcar, e em parte como uma resposta existencial direta à época trágica que vivia... Todas essas ocorrências que nos vinham através do rádio... tinha que me afastar, rejeitar, não aceitá-las. Abaixo as ocorrências, especialmente as vexatórias! Tinha que acreditar que a história, que o destino, era escrito em um nível muito mais profundo. Escolher uma escala de longo prazo para se ter*

⁴ La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à L'Époque de Philippe II.

onde observar era escolher a posição de Deus, o próprio Pai, como refúgio. Dissociada de nossa gente e da miséria cotidiana, a história estava sendo feita, mudando lentamente como a antiga vida do Mediterrâneo, que em sua perdurabilidade e imobilidade majestosa tanto havia me impressionado. Foi assim que eu conscientemente me propus a procurar uma linguagem histórica - a mais profunda que eu pudesse assimilar ou inventar - com o objetivo de apresentar as condições imutáveis (ou pelo menos muito lentamente mutáveis) que teimam em se afirmar constantemente. E meu livro é organizado em diversas escalas temporais diferentes, indo do imutável para a ocorrência fugaz e passageira. Para mim, mesmo hoje, essas são linhas que delimitam e dão forma para cada paisagem histórica.⁵⁶

Impossível também, não imaginar Clio, a sussurrar desejos que se tornam incontidas obsessões para poetas que narram seus caminhos históricos. Lembramos Baudelaire, cujo observador da história, o *flâneur* passeia por ruas e vielas de Paris, construindo imagens de uma sociedade em mudança; e Walter Benjamin, a observar o observador de Baudelaire em suas andanças; e os historiadores a observar Benjamin e seus observados. Um a outro observar, uma cadeia de observadores na qual o historiador se insere e se deleita, tal qual um voyeur de intimidades alheias. Onde andaré Clio? Com certeza, a inspirar este olhar.

Há ainda, este mistério de nos dividirmos em mundos, o Velho Mundo, o Novo Mundo, o Mundo Africano, o Mundo Oriental, O Mundo

⁵⁶McNeill, W. H. "Fernand Braudel, historiador", PUBLICAÇÕES - BRAUDEL PAPERS - EDIÇÃO Nº 23, Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial, 1999 Versão Internet

Capitalista e os excluídos desses mundos, discriminados de toda sorte, não partícipes de seus caminhos; essa misteriosa forma de nos olharmos como homens diferentes, culturas diversas, de recriarmos a história à nossa imagem e semelhança (bíblica referência de nosso ser cultural), e que nos apresenta a um universo de possibilidades intrigantes.

Procuro e encontro novamente um sussurro de Clio, no fragmento imagético dos viajantes naturalistas que, em pleno século XIX, re-elaboraram os conceitos sobre natureza e sociedade; um encontro preconizado pela diferença que ficou patente nos choques culturais; um vislumbre, um recorte, um reflexo no espelho de quem vê o outro e por ele se vê. Uma provocante forma de nos desnudarmos culturalmente e nos identificarmos com o outro. Um espelho de Clio?

Verdade? Mito?

Grandes historiadores, em meio a reflexões e compilações de gigantescos tratados, já se depararam com a mais simples e inquestionável realidade: Não controlamos a verdade, não extinguímos a possibilidade histórica, não resolvemos, nem solucionamos os mistérios do homem e da humanidade.

O verdadeiro fascínio de nosso trabalho, ensina-me Clio, é o de recriarmos sempre, a partir de nossa maneira individual de olhar, um pouco desse universo chamado História.

PARA PENSAR O QUE ERA IMPENSÁVEL

*“O evadido de Clio?”⁶
Emmanuel Le Roy Ladurie*

*“Existe uma ecologia das idéias danosas, assim como
existe uma ecologia das ervas daninhas.”
Gregory Bateson⁷*

Um rompimento de paradigmas, quase sempre é necessário quando trabalhamos com áreas interdisciplinares. No caso da História não seria diferente. Ao trabalharmos com o meio ambiente, percebemos que nossa colaboração, como historiadores, é sempre essencial e quase nunca compreendida.

Ao pesquisarmos o século XIX, nos deparamos com olhares diversos: culturais, científicos, econômicos, religiosos, preconceituosos, perscrutadores, olhares sobre o meio ambiente e a sociedade brasileira. Vindos principalmente dos membros das grandes expedições científicas estrangeiras ao Brasil, esses olhares acabam constituindo-se, através de suas representações literárias e iconográficas, em espaço propício à pesquisa histórica.

Essa interface movediça com as ciências naturais e o olhar intrigado do historiador sobre o meio ambiente, leva-nos a uma reflexão sobre qual caminho adotar na “leitura” dessa história ambiental. É necessária uma visão

⁶ Le Roy Ladurie, E. O Clima: História da Chuva e do Bom Tempo in “História: Novos Objetos”: Org. Le Goff, J. e Nora, P. pp. 13.

⁷ in Guattari, F. *As Três Ecologias* trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

crítica que se utilize de uma análise essencialmente histórica, numa abordagem também de fundo ambiental. Uma integração de diferentes pontos de vista científicos ou de áreas de conhecimentos tão diversas como a Biologia e a História.

Como afirma Le Roy Ladurie, um dos pioneiros em pesquisas sobre História Ambiental, os problemas da interdisciplinaridade são muitos, e se apresentam também na relação com os profissionais de outras áreas da pesquisa científica: *“Estes cientistas da natureza, de início, acolhem o historiador como um intruso, que não lhes diz nada de válido. O evadido de Clio? Pouco importa. O historiador, neste caso, engole a humilhação e esforça-se para que aceitem a contribuição específica que unicamente ele pode trazer”*⁸

Pensar o ambiente, tendo como parâmetro a história e suas análises, foi, durante muitos anos, considerado como um desvio de campo de conhecimento. Na falta das multi, inter e trans-disciplinaridades, o pensamento do historiador, preso a conceitos e paradigmas, dissolvia-se em impossibilidades.

Em suas pesquisas, Le Roy Ladurie, intuía relações históricas entre homem/ambiente/saúde, que somente foram ficando claras, na medida em que um maior número de historiadores se debruçaram sobre o tema. Ao trabalhar a história do Clima, Ladurie afirma: *“As bases da história do clima, interessam, com efeito, à cronologia da fome, talvez também à das epidemias”*⁹

⁸ Le Roy Ladurie, E op cit, pg. 13

⁹ibidem, p.13

No caso brasileiro, apesar de alguns historiadores como Sérgio Buarque de Holanda, trabalharem em suas obras um viés ambiental, relacionando homem e natureza, essa abordagem, no entanto, não poderia ser caracterizada como um trabalho de História Ambiental, pois esta, conceitualmente, é justamente, a vertente historiográfica que integra homem e ambiente, não como um recurso para analisar uma situação econômica, cultural ou social por exemplo, mas como objetivo final da análise pretendida. Para Buarque de Holanda, como para outros historiadores, era mais um pano de fundo, ou simplesmente, um cenário que ilustrava o acontecimento a ser destacado.

Trabalhar o meio ambiente passou a ser uma necessidade para o historiador. Poder pensar, de forma múltipla, os acontecimentos relacionados com este tema, modificou um pouco a forma de encararmos nosso próprio trabalho. As representações da relação do homem com o meio ambiente (natural ou sociocultural), podem ser escritas, orais ou visuais. No caso da oralidade, ainda há muito o que se analisar e é algo que ficará à margem de nosso processo de discussão, mas é importante frisar que David Howes (1991) afirma que há uma conexão entre oralidade e sociabilidade, assim como, uma conexão entre visualidade e individualidade. Quanto mais uma sociedade enfatiza a audição, menos individualista ela será. A audição é omnidirecional¹⁰, sintética e os sons sempre têm um impacto emocional; a visão é unidirecional, analítica e distanciada. Se o som cerca, rodeia, penetra

¹⁰ Que se propaga em todas as direções, que se capta de todas as direções.

o ouvinte, a visão situa aquele que olha fora do que ele vê”¹¹. Nosso trabalho, portanto, se detém sobre os registros visuais e escritos da memória ambiental brasileira.

Ao buscarmos exemplos de pesquisas na área de História Ambiental, encontramos na historiografia brasileira e particularmente na francesa, raros exemplos.

Na *Revista dos Annales*, encontramos, entre os anos de 1960 e 1970, o historiador *Emanuel Le Roy Ladurie*¹², como citado anteriormente, questionando de forma tímida alguns desses paradigmas e se definindo como um pesquisador da *Éco-histoire*

No Brasil, alguns exemplos de pesquisa na área ou que se utilizam da História como ferramenta de pesquisa ambiental podem ser citados, como os trabalhos de Warren Dean¹³, entre os anos de 1970 até início dos 80, as pesquisas do geógrafo Carlos Walter Porto Gonçalves¹⁴, nos trabalhos de José Augusto Drumond¹⁵. A citação de um geógrafo, acima, advém do fato de que neste caso em especial, não prevalece uma abordagem geográfica mas sim histórica do meio ambiente.

¹¹ Howes, D. *The Varieties of Sensory Experience - a sourcebook in the Anthropology of the senses*. University of Toronto Press, Toronto, 1991, pg. 177

¹² Le Roy Ladurie, E., “*Le Territoire de l'historien*”, Gallimard, Paris, 1973

¹³ A partir do início dos anos 80, uma série de trabalhos de Warren Dean, sobre a cafeicultura paulista e a mata atlântica, demonstram uma forma de abordagem do tema, muito relacionada com a História Ambiental, preconizada nos meios acadêmicos americanos, através principalmente dos trabalhos de Donald Worster,

¹⁴ Gonçalves, Carlos W. P. “*Os (des) caminhos do Meio Ambiente*, Ed. Contexto, SP, 1984

¹⁵ Drumond, J.A. “*A História Ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa*”, *Estudos Históricos*, RJ, v. 4, n° 8, 1991, p.177-197

Passos ainda tímidos, sufocados pela onda do pensamento marxista ortodoxo, que suprimiu a ecologia da economia, tornando a história uma abstração numérica e quantitativa, porém, em alguns momentos crítica, diga-se de passagem. É importante entender que o pensamento marxista que predominava em diversas faculdades de História, não permitia entender a importância da diversidade nas abordagens da pesquisa histórica. Sobre a Geografia, Antonio Christofolletti afirma que: “*A proposição marxista sobre a totalidade assumia características de abordagem holística. Entretanto, não oferecia bases para se discernir o entrosamento e aninhamento hierárquico de possíveis sub-unidades. Por exemplo, ao considerar a ciência como a totalidade, desaparecia a possibilidade de discernir a geografia, pois não havia critérios para admitir diversidade interna.*”¹⁶

Na historiografia norte-americana, que passa ao largo das nossas influências historiográficas, também existe um expoente nos anos 70-80 do século XX, Donald Worster (orientador do historiador José Drumond, anteriormente citado) preocupado com a *Ambiental History*, um pouco mais próxima da realidade de uma pesquisa em história ambiental como a que desenvolvemos.

Esse momento expressivo de pesquisas históricas sobre o ambiente e a natureza, pode ser explicado, em parte, pelas discussões globais sobre a questão nos anos 60-70 do século XX e o seu relacionamento direto com o futuro do planeta: a fome, o subdesenvolvimento e as implicações

¹⁶ Christofolletti, A. “O Conhecimento Geográfico no Brasil: Considerações de um Geógrafo” in *Geografia* Vol. 17 n° 2 out/1992 pg. 113.

socioeconômicas, sanitárias, médicas e políticas da anunciada crise ambiental.

Das análises catastróficas do Clube de Roma nos anos 60, a uma reflexão mais comedida nos anos 70, a questão ambiental passou a ser, também, objeto de reflexão histórica de uma forma organizada.

A Conferência de Estocolmo, promovida pela ONU em 1972, serviu, assim como a Rio-1992, como um momento de reflexão globalizada sobre o tema e, inevitavelmente, atingiu também as pesquisas históricas.

Quando a ampliação das bases empíricas para a elaboração do conhecimento histórico alcançaram o Brasil dos anos 80 e 90, uma onda de infindáveis temas varreram as pesquisas históricas: história da família, das “minorias”, da infância, do gênero, da prostituição, do carnaval, da loucura, apenas para citar alguns temas da história social e cultural; o que, no entanto, não diminuiu as dificuldades para o avanço das pesquisas em história ambiental. *“A chamada crise dos paradigmas”, implicando para as ciências humanas mudanças de conteúdo e método, assim como o ecletismo teórico, é percebida por vários autores, independente das ênfases de análises dos seus respectivos enfoques. A mesma inflexão no domínio das ciências humanas é percebida por Chartier (...). Face o declínio dos esquemas teóricos explicativos sobre os quais a história se apoiava, processo este acompanhado do esgotamento de suas alianças tradicionais, como a economia e a sociologia, ela teria sua vitalidade conservada pelo ecletismo e pela assunção de uma postura cada vez mais relativista sobre o social. Novos “sócios” se apresentam, no domínio da literatura e da antropologia, que dão reforço à tendência de apresentar o*

*trabalho histórico como elaboração de relações conjecturais, onde se admite a incerteza.*¹⁷

O Historiador se redescobre como um narrador escrevendo os emaranhados caminhos das tramas sociais a partir dos documentos que para ele se apresentam.

Quando se trabalha nas fronteiras de áreas de conhecimento diversas, a simples utilização do instrumental de pesquisa de uma área não é suficiente para se atingir os objetivos propostos.

Surge então uma barreira, que motiva uma busca, tanto no instrumental de outras áreas do conhecimento, quanto na melhor definição da pesquisa, soluções que permitam superar esta barreira e revelar, em uma plenitude maior, todas as possibilidades trans-disciplinares existentes.

Foram esses impasses e dificuldades que objetivaram uma busca nas obras, diários, desenhos, gravuras, fotografias de viajantes estrangeiros do século XIX, uma possibilidade de refletir sobre a *História Ambiental*, pensar conceitos, entender um pouco mais dessa área nova que surgia.

A fartura de material por sua vez, as milhares de ilustrações e milhares de manuscritos inéditos, além dos livros já publicados e o do trabalho realizado na tradução e publicação dos *Diários de Langsdorff*, (uma obra que se encontrava ainda inédita), mostrou a necessidade de definição de períodos e uma maior caracterização do objeto da pesquisa.

¹⁷ Pesavento, S. J. "Em Busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário" in *Revista Brasileira de História* vol. 15 nº 29 São Paulo, ANPUH/Contexto 1995, pg. 10

Um período fértil e ao mesmo tempo especial ia dos anos de 1808 a 1840, quando, em virtude da abertura dos portos às nações estrangeiras, após a vinda da corte portuguesa ao Brasil, uma série de expedições científicas individuais e coletivas, mapearam o Brasil em toda sua extensão. Foi o que se convencionou chamar do “*segundo descobrimento do Brasil*”, desta vez, pela ciência européia.

Miriam Moreira Leite (1996), ao descrever esses naturalistas, nos esclarece que: “*Ao examinar mais detidamente os naturalistas viajantes que vieram para o Brasil durante o Século XIX, foi-se verificando que não exerceram as suas funções individualmente. Apesar de contar com naturalistas da Prússia, de Hessen, da Bavária, da Áustria, da França, da Inglaterra, de Lübeck, da Suíça, do Canadá, da Itália e dos Estados Unidos, afora aqueles que permanecem ocultos em Arquivos e Bibliotecas, constituíam uma rede de colaboradores, ligados mais ou menos estreitamente por correspondência a Sociedades Científicas. Obedeciam a um planejamento que foi se desdobrando, através do tempo, em especializações científicas e em reelaborações teóricas, tendo desenvolvido esforços paralelos, com resultados coincidentes ou detidos por orientações ultrapassadas.*”¹⁸

Esses viajantes naturalistas ou viajantes estrangeiros promoveram um “encontro”, científico e cultural, que legou uma série de imagens, sejam elas textuais ou iconográficas que hoje são objetos de pesquisa. Representações e imagens, de um Brasil em construção.

¹⁸ Moreira Leite, M. L. Natureza e Naturalistas *in* Imaginário Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória NIME/USP N° 3 1996. pg. 40/41

No entanto, como alerta Míriam Moreira Leite¹⁹, sob o nome "viajante estrangeiro" ou "viajante naturalista" do século XIX, escondem-se diferenças fundamentais e específicas como: sexo, idade, período de passagem, motivação da viagem, nacionalidade, religião, entre outros. Mesmo assim, não podemos esquecer que em comum "*o viajante - tanto o que pretendia transformar a terra visitada em mercado consumidor de seu país de origem, quanto os cientistas e os militares, traziam sua postura de "civilizado" diante de uma população "atrasada".* Um olhar de estranhamento e de curiosidade para com o mundo que encontravam .

"Mesmo não pertencendo à nobreza ou à alta burguesia (existem deportados, artesãos e pequenos comerciantes entre os autores) o viajante identifica-se fundamentalmente com a civilização européia e seus padrões de avaliação dos homens e de sua produção."

A enorme diversidade de relatos, ilustrações, narrativas e correspondências, presentes na documentação dos viajantes, permite uma visão do ambiente brasileiro durante todo o século XIX e uma análise de

¹⁹ Ainda sobre Affonso E. Taunay, em que pese ter sido este historiador um dos primeiros a dar importância aos relatos de viajantes estrangeiros, e a trazê-los e traduzi-los para o português, Míriam Moreira Leite, no capítulo "A Documentação da Literatura de Viagem", do livro "A Condição Feminina no Rio de Janeiro - Século XIX", p. 32, esclarece que: "Nos trabalhos de Alfredo de Carvalho, de J.F. de Almeida Prado, de Afonso d'E. Taunay e Luís Edmundo a respeito dos livros de viagem, observa-se uma valorização ambígua. Aceitam o entusiasmo pelas belezas naturais e as demonstrações de cordialidade como contribuições positivas. As descrições da vida social e de tipos humanos que se afastam da família imperial e de elementos da corte ou de fazendeiros abastados, em trajes de gala, lhes parecem sempre tentativas de desmerecer o Brasil, diante da Europa. Apresentam justificativas para o que foi escrito ou taxam o viajante de aventureiro ou charlatão, em busca de exotismo ou escândalo.

Este livro foi elaborado a partir de uma antologia de textos de viajantes estrangeiros publicados, onde se busca informações referentes à condição feminina no Século XIX. O capítulo inicial do livro, trata de maneira especial da problematização dessa literatura de viagem, pensada nos mais diversos aspectos, sendo essencial na elaboração de qualquer abordagem que se utilize desse tipo de documentação

como ele vai sendo construído a partir, também, do referencial do outro, do estrangeiro, através de uma visão fragmentária, reconstituída através de anotações em um diário ou de descontínuos desenhos da flora, fauna e ambiente. Pequenos detalhes, registros de uma forma, ou antes, de várias formas de olhar. Destacamos a importância que a sistematização introduzida pela obra taxonômica de Carl von Linné, exerce sobre os naturalistas do Século XIX. O grande inventário da história natural tinha um sistema, e esse sistema se re-elaborava no constante olhar do homem cientista, ante uma natureza que deveria ser descoberta, dissecada e estudada.

São esses olhares diversos, construídos em imagens e representações, na iconografia e na narrativa, que aproximam e distanciam, no espelho cultural, a identificação do outro e de seu ambiente. Neste contexto, fica evidente, que os olhares reforçam a identidade do *EU* diante do *OUTRO*, ao mesmo tempo em que surge uma natural reflexão do *EU* diante da sua própria cultura.

Quando o olhar desses naturalistas e viajantes, delimita um espaço, um objeto ou situação, ele constrói uma imagem a partir do referencial de sua cultura. Esta imagem pode ser iconográfica ou narrativa, mas sempre vai representar, uma face de seu choque diante do Novo Mundo, uma construção cultural, que em muitos casos acabou apropriada pela cultura local, passando a constituir formas oficiais de se ver a sociedade, o país e em última instância de nos vermos a partir dos olhos dos europeus ou norte-americanos. Ver, não é somente olhar, mas interpretar segundo valores

sócio culturais e históricos específicos; externar a visão em narrativas e desenhos, passa, por sua vez, a ser um exercício de experimentação do real e de criação do imaginário.

A concepção de natureza que prevalece nesse momento histórico, em parte une uma visão romântica, com uma concepção de natureza cultural e fisicamente adversa, mas que necessitaria ser conhecida, dissecada, mapeada, explorada e porque não dizer, dominada. Isso transparece na pintura de Nicolas Antoine Taunay, por exemplo, onde a presença da natureza “agressiva” do Rio de Janeiro, ao europeu que para lá se dirigia, foi de alguma maneira incorporada e adaptada à sua estética e a sua leitura de natureza, fundamentada numa formação clássica de pintura. *“A Floresta da Tijuca, onde Taunay passa a residir com sua família pouco depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, proporciona ao artista o ambiente ideal no qual a nova natureza, que poderia ser invasiva a ponto de intimidá-lo, se transforma numa presença protetora, e renova o veio paisagístico do velho artista antes estimulado pelo ideal da Arcádia. (...)”*

Cascatinha da Tijuca é certamente o quadro emblemático de Taunay no Brasil, em que o artista se representa em meio à floresta, capturando uma natureza rebelde e desafiadora, talvez simbolizada pela bananeira justo em frente ao cavalete. Novamente é de grande virtuosismo o tratamento da luz, no amanhecer que se desenha no fundo, completando a visão bucólica da nova natureza que o artista ainda se esforça em domesticar.²⁰

²⁰ Galard, Jean “O Olhar Distante”, Fundação Bienal de São Paulo, 2000 pg. 123

A paisagem, ou cenário representado na iconografia e na narrativa, pode ser definida, então, como a tradução, ora artística, ora científica, ora mesclada de ambas as influências, de um conjunto de relações e de combinações entre o homem e o espaço e indo mais além de um conjunto de fatores e influências sócio/culturais implicados neste enriquecimento do olhar.

O universo iconográfico e narrativo dos viajantes naturalistas é amplo no decorrer do século XIX, particularmente no período compreendido entre a chegada da família real portuguesa em 1808 e o final da década de 1830. Uma delimitação temporal da pesquisa, neste caso, se fez necessária.

A enorme quantidade de material disponível para a pesquisa, e uma peculiaridade observada na leitura de alguns desses viajantes, mostrou-nos a necessidade de uma abordagem mais específica: as representações produzidas, textuais e iconográficas, por estes viajantes, guardavam, algumas vezes, diferenças fundamentais entre elas, sendo até mesmo conflitantes em alguns aspectos e, em outros momentos, a narrativa dava conta de universos que a iconografia não permitia supor, agindo como complementar à imagem produzida. É comum encontrarmos neste tipo de desenho, textos incorporados à imagem, que procuram ampliar o número de informações visuais existentes.

Imagem e texto integram-se, no conflito ou na complementaridade, à sensibilidade e às necessidades de cada artista/viajante/cientista que deles se utiliza. Mas é importante demonstrar que *“Por mais que a imagem seja*

*habitualmente considerada como mensagem direta, sem mediação de códigos, o exame atento do texto visual e do texto verbal preenche apenas em graus diferentes as mesmas funções: informa, interroga, organiza e testemunha. A arbitrariedade e ambigüidade verificadas no texto visual, através das ilusões de ótica e de entraves da representação e da expressão podem ser apontadas também no texto verbal. As palavras frequentemente não transmitem exatamente as idéias. A imagem visual desafia as palavras, quando ver não consegue ser transmitido pelo descrever. Nem tudo pode ser dito ou formulado em palavras.*²¹

Texto e imagem nas obras de viajantes naturalistas tornam-se instrumentos de leitura importantes para a análise pretendida. Há casos de textos elaborados posteriormente às viagens como em Saint Hilaire e textos sem elaboração posterior como os de Langsdorff e também há a existência de imagens pós-produzidas ou redesenhadas, nas obras de alguns viajantes, ou intencionalmente editadas o que modifica essencialmente o conteúdo das informações, em alguns casos, tornando-a uma nova realidade. Em Frans Post, por exemplo, a pós-produção pode ser vista como influência direta da experiência vivida na América; uma inspiração em sua vida européia, após a estada no Brasil.

Ainda sobre a pós-produção e recriação, a expedição do Príncipe Maximilian von Wied-Neuwied apresenta um material farto. Os desenhos produzidos por ele durante a expedição, foram publicados, depois de refeitos como gravuras, em edições de seu livro sobre a viagem e foram utilizados,

²¹ Moreira Leite, M. L. Livros de Viagem (1807-1900) Ed. UFRJ, RJ 1997 pg. 221

assim como seus textos, em obras de outros viajantes como Martius e em livros sobre a história do Brasil. A obra de Wied foi referência para pesquisadores e antropólogos²² que pesquisaram os Botocudos e outras tribos brasileiras, e que, até 1969, não tinham conhecimento dos originais feitos por ele. Tendo sido um *Best Seller* de sua época, o livro *Reise in Brasilien* de Neuwied, teve versões em inglês, francês, alemão, holandês e italiano, chegando em alguns casos a duas edições diferentes na mesma língua dentro de um mesmo ano, sendo editado em português somente 120 anos mais tarde²³. Foram editadas versões com diversas gravuras e versões com poucas gravuras, luxuosas ou simplificadas, atendendo a diversos perfis de público. Neuwied preparou-se para a viagem ao Brasil, lendo tudo que encontrou sobre o Brasil, fez contatos com pesquisadores/viajantes que aqui tinham estado, ou ainda estavam. Na edição de sua obra *Reise in Brasilien* cuidou de citar fontes e confrontar informações de suas observações sobre a natureza, a sociedade brasileira e os povos indígenas. O interesse por sua obra, se deve ao detalhamento de suas anotações, sem no entanto, incorrer no erro de ser um texto excessivamente científico ou técnico. O fascínio pelo Novo Mundo, exigia obras que procurassem ilustrá-lo e explicá-lo aos olhos europeus.

“O príncipe, certamente, tinha de antemão firmado o propósito de reunir os acontecimentos de sua viagem num texto corrido, antes mesmo de pisar o solo brasileiro. Naquele tempo, as descrições de viagens eram rapidamente devoradas

²² Como Paul Ehrenreich, Manizer, Curt Nimuendaju e Herbert Baldus

²³ Príncipe de Wied, Maximilian Alexander Phillip. “Viagem ao Brasil - 1815/1817 Excertos e Ilustrações. Introdução de Josef Röder e Herbert Baldus, Ed. Melhoramentos, 1969, pg. 101

por leitores sequiosos de assuntos sensacionais. Apareciam edições baratas de obras custosas sobre viagens, coleções de muitos volumes sobre as mais diversas descrições de viagens eram lançadas sucessivamente no decorrer de dezenas de anos. Uma viagem ao Brasil imediatamente após as guerras napoleônicas, que haviam isolado a Europa Central do resto do mundo, já constiuía por sí só um acontecimento extraordinário. O público leitor não exigia apenas a apresentação de resultados científicos, mas sobretudo uma descrição das aventuras da viagem, da terra e de seus habitantes. Tudo que dizia respeito aos países de ultramar - e não só a estes - tornou-se importante e significativo em consequência do renovado interesse pelos aspectos românticos.²⁴

Em 1820, por exemplo, foram realizadas duas versões em inglês, ambas na Inglaterra, editadas por editoras diferentes, com gravuras recriadas a partir dos desenhos originais de Neuwied e de alguns pós-produzidos. Duas edições no mesmo ano de uma obra no início do século XIX, reflete a importância da obra:

• *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Travels in Brazil in 1815, 1816 and 1817, by Prince Maximilian, Neuwied; translated from the German, and illustrated with engravings. London, Richard Phillips, 1820. (Inglês)*

• *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Travels in Brazil in 1815, 1816, 1817, by Prince Maximilian, of Wied-Neuwied; illustrated with plates; part I. London, Henry Colburn & co., 1820. (Inglês)*

²⁴ ibidem, pg. 93. Nesse texto, Röder discute inicialmente a importância desse tipo de literatura, e nos permite supor como as descrições das viagens para a América auxiliaram na montagem de uma nova imagem do mundo e dos próprios europeus.

Além das duas versões em inglês, datadas de 1820, também foram editadas:

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Des Prinzen Maximilian von Wied-Neuwied Reise nach Brasilien, 1820 bei Gottfried Basse (Alemão)*

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied. Heynrich Ludwig Brönnner, 1820 (Alemão)*

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied Mit einer Karte (Alemão)*

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817 par S.A.S. Maximilien prince de Wied-Neuwied; traduit de l'allemand par J.B.B. Eyries. Ouvrage enrichi d'un superbe Atlas, composé de 41 planches gravées en taille douce, et de trois cartes. Tome Premier, Paris, Arthur Bertrand... 1821. (Francês)*

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Reize naar Brasilië, in de jaren 1815 tot 1817, door Maximiliaan prinz Van Wied-Neuwied. Mit het Hoogduitsch. Met platen. Eerste Deel. Te Groningen, bij W. van Boekren MDCCCXXII [1822]. (Holandês)*

- *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Voyage au Brésil dans les années 1815, 1816 et 1817 par S.A.S. Maximilien prince de Wied-Neuwied; traduit de l'allemand par J.B.B. Eyries; trois volumes in-octavo, papier fin, accompagnés d'un superbe atlas, composé de quarante-une belles planches gravées*

en taille douce, plusieurs coloriées, et de trois cartes. Atlas. Paris, Arthur Bertrand, 1822. (Francês)

• *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Reise nach Brasile in der Jahren 1815 bis 1817, von Maximilian, Prinzen zu Wied-Neuwied. Erster Band, Miteiner Karte des Ostküste von Brasilien. Wied, 1825. bey Kaulfuss and Krammer. (Alemão)*

• *Maximilian, Prince of Wied-Neuwied. Viaggio al Brasile negli anni 1815, 1816 e 1817 del principe Massimiliano di Wied-Neuwied prima traduzione dell'originale tedesco di F.C.... Napoli, A spese del nuovo Gabinetto letterario, 1832. (Italiano)²⁵*

A partir do contato com as gravuras originais de Neuwied, publicadas parcialmente em 1969²⁶ e recentemente²⁷, ficam evidentes as diferenças com as gravuras existentes nas diversas edições do século XIX.

Delimitamos então a pesquisa, analisando a vida e obra de três naturalistas e desenhistas: *Hercule Florence*, *Adrian Taunay* e *Maximilian von Wied-Neuwied* A escolha se deve aos seguintes fatores:

• Produziram ilustrações que influenciaram ou fizeram parte de obras de outros viajantes.

• Florence e Neuwied tem textos e gravuras produzidos simultaneamente e Taunay oferece um excelente contraponto por ter

²⁵ Borba de Moraes, R. "Bibliographia Brasiliana: A Bibliographical Essay on Rare Books About Brazil. Amsterdam. Colibris 1958/59 2 vol.

²⁶ Príncipe de Wied, Maximilian Alexander Phillip, op cit

²⁷ Coleção Brasiliana da Robert Bosch, Alemanha

desenhado situações também retratadas por Florence ou em localidades semelhantes.

- O período de viagem de todos é muito próximo (1817-19 para Neuwied , 1825-1828 para Taunay, 1825-29 para Florence).

- Neuwied pertencia à nobreza, Florence não e Taunay ligava-se à aristocracia pela pintura. Era de uma família de tradicionais pintores.

- Neuwied teve sua viagem financiada, em parte, pela nobreza alemã, Florence foi empregado da expedição Langsdorff, assim como Taunay, que, no entanto, tinha a seu favor a experiência, apesar da pouca idade, de outras viagens e trabalhos como desenhista naturalista, o que não acontecia com Florence. Taunay ainda se relacionava com a nobreza pelo laço familiar, visto a importância de seu pai Nicolas e de sua família para a pintura e para a aristocracia francesa.

- A existência de materiais inéditos ou pouco conhecidos. No caso de Neuwied, as imagens da Brasiliana da Bosch e no de Florence, seu diário de vida o “*L’ Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et Découvertes sur différents sujets nouveaux*”.²⁸

- A facilidade de acesso a ambos os materiais.

Tanto nas similaridades, quanto nos contrastes, a documentação se mostrou sedutora ao objetivo proposto de uma pesquisa sobre História Ambiental, ou que nos permita uma abordagem que nos revele aspectos da história, visto sob esse ângulo de análise.

²⁸ Florence, H. “*L’ Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et Découvertes sur différents sujets nouveaux*” Manuscrito inédito. Acervo Arnaldo Machado Florence.

IMAGENS E REPRESENTAÇÕES: ICONOGRAFIA E NARRATIVA EM VIAJANTES DO SÉCULO XIX: NEUWIED, FLORENCE E TAUNAY

“A natureza deve ser sentida, quem somente vê e abstrai numa vida no turbilhão do pulsar dos trópicos ardentes, pode dissecar plantas e animais, acreditando estar descrevendo a natureza permanecendo, no entanto, eternamente alienado dela”.
Humboldt²⁹

O objeto de pesquisa então, passa a relacionar as temáticas ambiental e a histórica. Trata-se de pesquisa Histórica *stricto sensu*, que procura entender a relação entre o Meio Ambiente e História na abordagem e períodos propostos e utilizando-se as imagens e textos produzidos pelos viajantes naturalistas. O que antes se apresentava como impossibilidade, passa a se consolidar como realidade.

*“A imagem pode ser uma representação fictícia, gráfica, plástica, escultural ou fotográfica; pode se referir a imagens sagradas, à representação analógica, à metáfora; pode ser evocada voluntária ou involuntariamente; é diferente da existência e pode ser literária, religiosa, visual ou do domínio da imaginação, consciente ou inconsciente.”*³⁰

Nos interessa também entender o que é a paisagem, o cenário mostrado nas imagens e representações no Novo Mundo, pelas mãos desses desenhistas e naturalistas.

²⁹ Lisboa, K. M. “Viagem pelo Brasil de Spix e Martius: Quadros da Natureza e Esboços de uma Civilização” Revista Brasileira de História, Vol. 15 n° 29 SP, ANPUH Ed. Contexto, 1995 pg. 79

³⁰ Moreira Leite, M. L. (1997) op cit pg. 219

Alguns pesquisadores apresentam duas grandes vertentes de análise da paisagem, uma que considera o espaço como um objeto de observação e de análise, ou seja, uma concepção científica da paisagem; e outra, que põe o indivíduo como ponto de referência do método, questionando como a paisagem é sentida por este indivíduo, uma percepção, conseqüentemente, mais subjetiva e cultural.

O referencial, portanto, pode levar a uma análise integrada das duas concepções acima, levar em consideração a conjuntura científica, o método, o objetivo, o interesse e mesmo os propósitos de quem encomenda ou de quem produz a imagem. A produção varia, seja ela escrita ou iconográfica, também segundo a percepção, ou a leitura dessa mesma imagem, ou das representações estão nela contidas, pelo leitor/observador sensibilizado por ela.

De acordo com Yves Luginbuhl, ler a paisagem pressupõe igualmente entender a paisagem escrita ou descrita, a paisagem imaginada ou reconstituída, isto é, a paisagem construída dentro de um pensamento paisagístico³¹

O conceito de paisagem de Goethe e Humboldt exerceu influência nas pesquisas acontecidas no Novo Mundo, processos de experimentação que revelam que o entrelaçamento de arte com conhecimento científico na

³¹ Luginbuhl, Y. Paysage. Textes e representations du siècle des Lumières à nos jours. Lyon: Ed. La Manufacture, 1990 - 270p

construção da paisagem, contagiou muitos viajantes que vieram ao Brasil no século XIX³².

O ato de leitura da paisagem, contida na imagem ou na representação da imagem, pressupõe elementos como o referencial da memória do leitor/observador, do conhecimento sobre a imagem observada, mas também a subjetividade do olhar curioso, sobre o belo e sobre o novo que a paisagem apresenta.

Esta análise do leitor/observador não é isenta, ela insere elementos ou assimila, num processo cultural, o conteúdo da imagem ou do texto e o transforma em referencial.

Voltemos novamente ao viajante. Ele mostra com seu olhar novas informações sobre uma realidade conhecida. Quando nos deparamos, ao viajar para um local desconhecido, com uma realidade diferente da nossa, nosso olhar se inquieta. É a mesma inquietude que transparece nos inúmeros viajantes que nos mostraram com seu olhar intrigado, perscrutador, surpreso; um Brasil que no século XIX, se construía como nação, um Brasil retratado e idealizado em paisagens, cenários, gravuras, relatos e diários.

O modelo de viagem de Humboldt, serve de guia, para outros viajantes, que por sua vez também obtém, em alguns casos, a inspiração e orientação científica no Dr. Blumenbach, orientador das pesquisas do viajante alemão.

³² Beluzzo, A. M. de M., "O Brasil dos Viajantes" Volume II, Metalivros 1994 pg 21

Humboldt preconizava a associação da arte com a ciência na apreensão da imagem da natureza tropical, mas a arte como um elemento de representação do real, num elemento de apoio à pesquisa.

Os viajantes, vindos de uma realidade diferente, imbuídos de motivações diversas, representam a paisagem de acordo com as características próprias de cada um e interpretam nossas paisagens, deixando suas percepções representadas através de pinturas e de textos, cada qual segundo suas próprias características, ligadas à sua bagagem cultural e até diretamente relacionado com o interesse daqueles que financiavam suas viagens, mesmo tendo muitas vezes por base o modelo Humboldtiano.

Esse olhar estrangeiro, essa visão fragmentária, permite reconstituir, os diversos ambientes e a representação do mundo natural na iconografia e no discurso do viajante e tem como característica o próprio olhar estrangeiro e a construção da narrativa, baseada na diferença e no singular para esse olhar.

“O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento (...).”

O estranhamento das viagens, não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. O

distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia seu mundo.”³³

São as imagens e representações da sociedade, da natureza, das cidades, notadamente nos viajantes naturalistas do Século XIX, que constroem não uma, mas muitas imagens do Brasil, que, por sua vez reproduzem-se no decorrer de nossa história como ícones e fragmentos de uma sociedade em construção.

Segundo Alain Roger “*a paisagem exige cultura e um distanciamento*”, para obtermos assim uma visão do todo, unitária é necessária uma certa abstração, um recuo. O lugar, ou a terra, seria uma espécie de estaca zero da paisagem, aquilo que antecede a concepção artística, seja ela direta, *in situ*, ou indireta, *in visu*. Isto é, a terra não é automaticamente uma paisagem, e para passar de um a outro, é necessário, portanto, toda uma elaboração e uma mediação da arte. Logo, a paisagem consistiria em uma forma de representação da natureza, ou seja, mais precisamente, em uma maneira de esquematizá-la que permitiria uma apreciação estética³⁴.

O olhar estrangeiro, e sua concepção de paisagem, nessa visão fragmentária, reconstitui, à sua maneira, a representação do mundo natural presente na iconografia e no discurso do viajante. A paisagem só existe quando alguém a representa, traduz o momento, em uma imagem, a partir

³³ Cardoso S., “O olhar viajante (do etnólogo), In “O olhar”(org) Novaes, Adauto. São Paulo, Cia. das Letras, 1988. p.349,358/360.

³⁴ Roger A. Paysage et environnement: pour une théorie de la dissociation. In: Autoroutes et paysages. (Sous la direction de Christian Leyrit et Bernard Lassus). Édition du Demi-cercle, nov. 1994, pp 14-35.

de sua formação cultural. Quando esse olhar estrangeiro se detém sobre a cultura, seja as manifestações culturais ou os tipos físicos, seja a produção e seus meios ou a relação homem x natureza, ele registra o que seus olhos identificam como inusitado, curioso, interessante, diferente ou complementar à sua cultura. Isso faz com que em muitos momentos o preconceito aflore em suas observações e ilustrações.

Utilizamos dessa forma “o *olhar do estrangeiro*” daquele que destaca de sua visão algo que torna representação e pano de fundo para sua história. Segundo Néelson Brissac Peixoto, *“aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando detalhes, deixando as coisas aparecerem como realmente são”*.³⁵

Encruzilhadas históricas: abstração, opção ou respeito a detalhes? Deixar as coisas surgirem como se apresentam? Ou delinear uma nova realidade a partir de uma escolha, de uma maneira de olhar e representar?

Por onde andaré Clio?

A todo momento nos deparamos com realidades construídas tanto pela maneira de olhar e representar de determinados grupos sociais quanto

³⁵ Peixoto, N. B. “O olhar estrangeiro” In “O Olhar”, (org) Novaes, Adauto. Cia. das Letras, 1988 p.363.

formados a partir de referenciais específicos, paradigmas que muitos de nós aceitamos ou aprendemos a aceitar e a reproduzir.

Muitas das representações que temos de cidade e de natureza (espaços normatizados ou não) têm, no século XIX, sua origem; nas paisagens e representações advindas da relação homem/natureza e descritas nos trabalhos de inúmeros naturalistas.

São imagens e representações do ambiente e da paisagem, que no decorrer do século XIX, introduziram conceitos e conhecimento, baseados intrinsecamente no choque cultural, observação do novo, no olhar viajante, no olhar científico, no olhar inquieto, no olhar missionário.

O Século XIX, caracterizou-se também por ser o momento de abertura das fronteiras brasileiras às nações estrangeiras, a partir da vinda da família real portuguesa para o Brasil. “*O Brasil se tornou então, neste período, uma verdadeira Meca para os naturalistas europeus. A fauna e a flora, rica, tropical, exuberante, exótica e praticamente desconhecida dos europeus, passou paulatinamente a ser desvendada por estes indivíduos.*”³⁶ Estas novas maneiras de olhar, diferentes da colonização portuguesa, trazem contribuições fundamentais para um conhecimento maior da realidade brasileira, em muitos casos conflitantes com a visão dos portugueses.

O preconceito presente em muitos dos relatos dos viajantes foi durante algum tempo visto como um limitador dessa fonte documental para a pesquisa histórica. No texto abaixo por exemplo, John Mawe fala sobre os

³⁶ Vale, C. P. A Hegemonia de um Olhar: Cientistas do Século XIX frente a natureza brasileira. Tese de Doutorado, UNB 1993, pg 42

caminhos das Minas Gerais: *“Em um país inculto, onde não haviam ainda penetrado os homens civilizados, sendo os seus primeiros descobridores privados de toda instrução científica, não é de se admirar que estes andassem muitos dias como que em círculo, a pequenas distâncias das localidades de onde haviam partido. É que, guiando a sua rota somente pela marcha do sol, seguiam ora os cursos das águas e ora tomavam como ponto de preferência as cristas das montanhas (espigão mestre), onde as matas eram menos densas e mais penetráveis.”*³⁷ O Barão de Eschwege por sua vez, descreve os paulistas como uma nova raça: *“As principais expedições partiram da Capitania de São Vicente, que mais tarde recebeu o nome de São Paulo. Ali, os novos colonos europeus uniram-se aos selvagens vizinhos e misturaram-se com eles, dando origem a uma nova raça, dos chamados paulistas, nome aplicado a todos os habitantes de São Paulo.”*³⁸

Mas essas informações, mesmo carregadas de preconceitos, trouxeram inúmeras contribuições. Ingleses, Franceses, Alemães, Russos, Austríacos, Norte-americanos, viajaram pelo Brasil produzindo imagens e representando o espaço, a cultura, o ambiente e a sociedade. Não somos propriamente uma extensão do século XIX, mas preservamos referenciais muito fortes, que remetem à necessidade de pensar esse período de profundas transformações no âmbito dos costumes e das mentalidades.

³⁷ Mawe, J. “Viagens ao Interior do Brasil” trad. Demerval Lessa Publicações do Centenário em Minas Gerais pg. 171

³⁸ Eschwege, W. L. von “Pluto Brasiliensis” vol. I e II Coleção reconquista do Brasil Editora da Universidade de São Paulo e Livraria e Editora Itatiaia Ltda 1979 pg. 23

*“Os viajantes observaram, descreveram e classificaram o mundo social, refletindo, por comparação, sobre a vida cotidiana do grupo visitado, tomando consciência das dificuldades para a compreensão desse grupo. Procuraram superá-las detendo-se no que já se chamou de pré-história contemporânea - no folclore, em crenças e tradições populares, quando não se dedicaram ao estudo da História da população visitada.”*³⁹ *“Os naturalistas, por força das distâncias percorridas e da falta de albergues, acabaram se relacionando com pessoas de todas as camadas sociais.”*⁴⁰

Observar o novo ou analisar o passado com a mesma inquietude, é um caminho para buscar respostas. A nossa pesquisa interage com universos complementares ao tratar do Meio Ambiente e da História, integrando passado e presente.

Os três viajantes analisados na pesquisa, Adrién Taunay, Hercule Florence e Maximilian von Wied-Neuwied, possuem trajetórias e métodos de registro, que demonstram uma diversificada forma de ver o mundo.

Quando Langsdorff contratou Taunay, ele teve como difícil missão, substituir Rugendas, que desentendera-se com Langsdorff, ainda na fase mineira da expedição. Não querendo correr novos riscos e dada a personalidade forte de Taunay, contratou também, como segundo pintor, o jovem Hercule Florence, que demonstrava habilidade tanto em desenho como em cartografia.

³⁹ Moreira Leite, M. L. (1997) op cit. pg. 15

⁴⁰ Ibidem pg. 17

Langsdorff exigia freqüentemente de seus desenhistas, uma técnica que misturava o poder de observação científica com o detalhe preciso do objeto ou paisagem retratada. Isso fica claro na recomendação abaixo, escrita em 05 de fevereiro de 1826, na Fábrica de Ferro Ipanema - SP, quando retornava ao Rio de Janeiro, antes de sua viagem fluvial:

“O senhor Taunay, se disporá serviçalmente⁴¹ a desenhar as singulares cenas da natureza e todos os objetos que na qualidade de artista, os que os senhores Riedel ou Hasse, cientistas, declararem como úteis e interessantes.

Recomendo-lhe... vivamente os estudos de árvores, arbustos, flores e vegetação e em geral de escolher (aqueles) que se caracterizam por um aspecto singular e que lhe conferem um caráter exótico na paisagem assim, por exemplo, palmeiras, samambaias, araucárias, plantas [campestres], as árvores desfiguradas pelos ventos nos campos, troncos de todo tipo - ou também, as árvores gigantescas na selva, p. ex. jequitibás, fícus e outras mais ou algumas cobertas que se destacam por [ilegível] ou também troncos ao redor dos quais se enroscam ou estão cobertos por eles, cipós retorcidos - em resumo, todas as espécies mais memoráveis da flora que (futuramente, sem dúvida, serão consideradas como tesouros) hão de ser instalados como decoração na biblioteca do Jardim Botânico de S.M., em sua honra.⁴²“

⁴¹ Boris Komissarov, em tradução do mesmo trecho acima, não utiliza o termo “serviçalmente”, mas sim o termo “prontamente”, utilizado como sinônimo de prestreza. Acharmos o termo utilizado pelo Dr. Komissarov, mais adequado. *in* História da Expedição Langsdorff no Brasil, Associação Internacional de estudos Langsdorff, Campinas-SP, 1996

⁴² Costa, M. F. e Diener, P. “Viajando nos Bastidores: documentos de viagem da Expedição Langsdorff” ed. UFMT, Mato Grosso, 1995, pg. 41/42

É importante entender como a relação entre a produção científica do desenho e a criatividade do artista, se contrapunham. Tanto Florence, quanto Taunay, passam pelo crivo analítico do cientista Langsdorff e do patrão Langsdorff, expondo crises intelectuais e artísticas de difícil solução e algumas vezes intermediadas pelos outros membros da expedição.

Como patrão, Langsdorff exigia de seus contratados, o respeito ao rígido contrato de trabalho que previa resultados quantitativos. O cientista Langsdorff por sua vez, exigia fidelidade de registro e detalhamento do objeto.

“Naturalistas e artistas tinham a percepção aguçada por condições profissionais. Uns, em função de treinamento e objetivos de formulação racional da observação, e outros, em função da expressão artística do que viam.”⁴³

Fica evidente numa observação dos desenhos de comunidades indígenas em situações cotidianas, as diferenças de estilo e abordagem de Taunay e Florence. Para Florence, a imagem dos índios é plana. Eles posam para o desenho, mas tem detalhes das suas pinturas faciais, de suas feições e pinturas corporais bem evidentes. Em Taunay os índios aparecem envolvidos em atividades, nunca em detalhes, “*enevoados*” em seu dia a dia. Não há detalhamento físico do índio. Se por um lado Florence segue esta estética científica de registro, Taunay é mais artístico e ao mesmo tempo antropológico em seu registro, pois tem a sensibilidade de mostrar o que nem sempre o olho vê. Os dois registros se complementam para o

⁴³ Moreira Leite, M. L. (1997) op cit pg. 19

leitor/observador de hoje. Estes desenhos em questão serão apresentados e discutidos no capítulo *“Contrastes e Semelhanças: Florence e Taunay. O Contraponto de Langsdorff”*

O próprio Langsdorff, em mais de uma oportunidade, elogiou a qualidade do desenho artístico de Taunay, reclamando no entanto de seu intempestivo comportamento e do excesso de criatividade.

A estética científica do registro iconográfico vem de Humboldt e serviu de modelo para inúmeros viajantes naturalistas. A relação entre arte e ciência, permeou as discussões de Humboldt com outros cientistas e artistas viajantes. *“O tema das relações entre artes e ciências é um dos pontos nodais das discussões sobre formatação de uma viagem científica. Ele foi amplamente tratado por Alexandre von Humboldt, tanto nas suas publicações, como nas suas cartas endereçadas aos artistas, cujas viagens impulsionou. Para a publicação de sua “Geografia das Plantas” (Paris, 1907), Humboldt havia desenhado um quadro sinóptico⁴⁴, no qual propunha, em suas próprias palavras: ‘resumir numa só ilustração todos os fenômenos que apresenta a superfície da terra e o fluído gasoso que a rodeia’⁴⁵ Este princípio que ele elabora de forma esquemática, deveria ser traduzido em linguagem artística pelos pintores-viajantes.⁴⁶*

O que fica evidente, é que a estética proposta por Humboldt, segue um modelo de registro científico que visa sintetizar através dos desenhos o maior número possível de informações e detalhes da paisagem ou objeto retratado, e isso nem sempre é possível somente com a iconografia.

⁴⁴ Que procura abranger tudo num só olhar,

⁴⁵ Diener, P. “Rugendas - Imágenes de México” Augsburg: Wissner Verlag, 1994

⁴⁶ Costa, Maria de Fátima, Diener, P. Op Cit. pg. 17

Para Humboldt, o domínio da natureza, cientificamente enclausurada numa tela, se transpunha para o real domínio da natureza: *“Anos e anos de observação mostraram a invariabilidade das leis da natureza, o que possibilitou o domínio humano sobre boa parte do ambiente físico”*.⁴⁷ Mas o domínio humano sobre a natureza e mesmo a estética deste olhar dominante, trouxeram inevitáveis surpresas a estes viajantes.

A invenção do conceito de natureza, abstraiu o homem como animal, permitiu o legado da imaginação, da identificação do homem como um ser semelhante ao criador, que poderia conduzir os destinos da natureza como bem quisesse. A evolução do olhar científico permitiu entender o homem como objeto de estudo e o relacionou novamente ao macrocosmo ambiental, inserindo-o como parte da natureza; e não é por acaso que durante a sistematização das ciências biológicas e dos discursos filosóficos dos séculos XVIII e XIX, Natureza e Homem, ora se contrapunham ora se relacionavam de forma a integrar-se. Um momento propício para o que viria a ser chamado Ecologia se separar da Economia. Um momento onde o ato de conhecer assumia um papel científico e de estranhamento diante da realidade do Novo Mundo. *“O homem só é levado ao desejo de conhecer, se fenômenos notáveis lhe chamam a atenção. Para que esta perdure, é preciso haver um interesse mais profundo, que nos aproxime cada vez mais dos objetos. Observamos então uma grande diversidade diante de nós. Somos obrigados a*

⁴⁷ Humboldt, A. “Sketch of historical description of the univers - Cosmos, London, Henry G. Bohn, 1860 vol. I

*separá-la, distinguí-la e recompô-la; daí resultando uma ordenação que pode ser apreciada com maior ou menos satisfação.*⁴⁸

Os três viajantes estudados vão utilizar-se de recursos diversos para conseguir o objetivo da fixação da imagem “real”, “verdadeira”, “científica”. Utilizam textos no corpo das imagens, como forma de complementar a informação, e, no caso de Hercule Florence, tal necessidade encaminha sua busca para a invenção da fotografia: *“Fotografei em 1832, sete anos antes que eu tivesse a primeira noção de que outros fariam as mesmas pesquisas com mais sucesso.”*⁴⁹

Durante os anos que se seguiram à expedição Langsdorff, Florence re-elabora as imagens da viagem em sucessivos registros em seu diário de vida e em novos desenhos feitos a partir dos esboços da viagem. Neuwied, por sua vez, participa de um processo de elaboração de seus desenhos, para a edição de suas obras, o que foi feito por diversos gravadores que alteraram substancialmente o conteúdo da informação original.

Taunay por sua vez, morre afogado no rio Guaporé em 10 de Março de 1828, mas em carta dirigida a Langsdorff, afirma: *“...os desenhos que poderão ser olhados verdadeiramente como trabalho da Expedição e resultado da viagem serão aqueles que, a nossa volta, eu mesmo levarei, após ter tido tempo de reunir e colocar em ordem uma grande quantidade de materiais dispersos que*

⁴⁸ Goethe, J. W. Doutrina das Cores Trad, Marco Giannotti, 2ª Ed. Ed. Nova Alexandria, 1996 pg.43

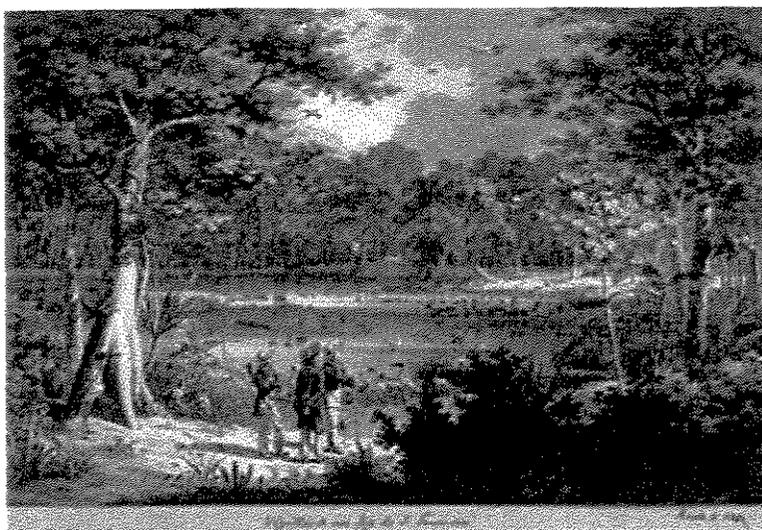
⁴⁹ Carelli, Mário, A Descoberta da Amazônia - os diários do naturalista Hercule Florence, São Paulo, Ed. Marca d'água, 1995

*os embaraços de mudanças contínuas e sobretudo a necessidade de recolher esses materiais, não permitem tornar a por em execução.*⁵⁰

Fica evidente que Taunay pretendia elaborar os desenhos a partir do final da expedição, já que reclamava das condições de trabalho a que estava exposto e às freqüentes mudanças de local vividas no decorrer da expedição. Alguns esboços deixados pelo artista, mostram o início de um trabalho que seria posteriormente acabado.

As imagens elaboradas e re-elaboradas pelos três viajantes naturalistas/desenhistas e feitas a partir de suas obras, nos mostram o ambiente, tipos físicos, plantas, animais e sociedades visitadas e permite-nos inúmeras reflexões científicas baseadas nesse olhar viajante e seus registros.

⁵⁰ Costa, Maria de Fátima, Diener, P. Op Cit. pg. 16



IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DO NOVO MUNDO

*“Muitas vezes a natureza conduz o
homem, sem que ele perceba a sua
onipotência....”*
Freireyss⁵¹

*“A terra aqui trabalha sem cessar. O que hoje apodrece amanhã se transforma,
ou hoje mesmo, dentro de algumas horas e brota, e torna a brotar em
rebentos novos. A criação não se detém, não se exaure, nem tem estações mortas como em nossas
ciências áridas, ou em nossas
terras geladas do norte.”*
Charles Ribeyrolles⁵²

*“Como diz Jacques Le Goff, mesmo que a definição do imaginário seja
fluída e que o tema tenha sido “surpreendido pela moda”, ela não deve se tornar
a panacéia explicativa da história. Por outro lado, também não bastam
aproximações um tanto imprecisas, como as utilizadas por Le Goff para o termo
“mentalidades”. O historiador o chama de “noção vaga”, “ambígua”,
“inquietante”. Philippe Ariés aproxima a noção à de inconsciente coletivo, espécie
de estrutura mental ou visão de mundo dos tempos passados. André Burguière a
chama menos de uma subdisciplina no interior da pesquisa histórica que de um*

⁵¹ Freireyss, Georg Wilhelm “Viagem ao Interior do Brasil”, São Paulo, EDUSP/ITATIAIA, 1982, p.
72

⁵² Ribeyrolles, C. “Brasil Pitoresco: história, descrições, viagens, colonização, instituições. vol. 1, Belo
Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, EDUSP. pg. 170

campo de interesse e de sensibilidade, vasto e heterogêneo. Espécie de História-encruzilhada, ela deve o seu charme, tal como diria Le Goff, justamente por sua imprecisão, por sua vocação em designar os resíduos de análise histórica, o “não-sei-quê da história”... Concordando com o caráter um tanto vago da noção, Michel Vovelle declara que o conceito ao qual se aproxima mais seria o de “visão de mundo”. Constitui-se em algo mais amplo que a ideologia por integrar “o que não está formulado, o que permanece aparentemente como não significativo”, o que se conserva muito encoberto ao nível das motivações inconscientes.”⁵³

O imaginário do imaginário entre os historiadores mostra como é difícil o caminho de trabalhar a imprecisão numa ciência, seja ela qual for. Por outro lado, nos indica que os caminhos da polêmica, mostram uma preocupação conceitual que esteve, está e estará presente na historiografia, dada à impossibilidade do esgotamento das formas de se interpretar a história, de se olhar o passado e principalmente de se pensar esse passado. A simples preocupação do historiador com temas pouco convencionais ou mesmo com temas não centrais como a economia e a política, levou à uma reformulação oportuna do perfil do que é a história, abrindo novos caminhos e novas possibilidades.

“Mas imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (...) Como afirma Bordieu, as representações mentais envolvem atos de apreciação,

⁵³ Pesavento, S. J. op cit, pg. 13

*conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural*⁵⁴”

Como se observa da leitura do texto de von Martius a seguir, a visão que se constrói é plena de significados e representações culturais de seu autor com relação ao objeto estudado: *“Como prova da importância da sua influência, pode ser citado que em certas tribos lhe é conferido, pelos pais e noivo, o jus primae noctis.*

Assim, este trecho final da nossa descrição caracteriza o alto grau de depravação e a grosseira barbárie que apresenta a raça vermelha, em todos os seus estados de desenvolvimento e progresso. (...)

*Encontramo-nos, aqui, na mesma situação em que nos achavamos perante a história, a lingüística, a mitologia e a etnografia dessa raça vermelha, sempre numa esfera muito obscura; diante de nós esse quadro de tão intensa corrupção e degeneração, surge e ressurge com o nosso pasmo, a pergunta: que extraordinária catástrofe deve ter sofrido essa raça? Em que pavorosos desvios e rodeios terá ela errado durante milênios, para chegar à atual situação, tão lamentável quanto enigmática?*⁵⁵

Tanto a imagem do índio, quanto da paisagem ou do meio ambiente do Brasil, moldou-se através do relatos de cientistas, que imbuídos de conceitos e preconceitos consagraram formas de interpretação e sistematização da realidade. É verdade que uma imagem se constrói com o tempo. A imagem do Novo Mundo e mais especificamente, das terras

⁵⁴ ibidem pg. 15

⁵⁵ Martius, K F. P. von “Natureza, Doenças, Medicina e Remédios dos Índios Brasileiros (1844), brasiliana, vol. 154, 1979. pg. 182-183.

brasileiras, surgia nas narrativas de Hans Staden, Jean de Lery e de cronistas e viajantes que durante os primeiros séculos pós-descobrimento construíram com seu olhar imagens do Brasil.

Antropofagia, corpos dilacerados sobre grelhas, nudez, uma zoologia fantástica que remetia a mitos europeus, seus medos mais intensos, estranhamento diante do outro, eram os sinais e marcas de um Brasil oculto sob a legislação portuguesa, das vistas curiosas dos demais povos europeus. Os relatos e estudos que surgiram nesse período, foram a base de leitura de alguns dos viajantes que viriam para o Novo Mundo, no século XIX, como Martius, cujo texto mostrado anteriormente, nos modela um perfil distorcido dos grupos indígenas brasileiros.

Durante a invasão holandesa, trabalhos científicos, sobre a zoologia e a botânica foram realizados, mas esses estudos isolados não permitiram uma visão científica do Brasil, dada a limitação territorial dessas pesquisas.

A construção da imagem do Brasil, iniciada por Pero Vaz de Caminha, persistiu, não somente nas narrativas fantásticas e nas imagens de mitos diversos, como nas narrativas científicas do século XIX, que construíram uma imagem paradoxal de paraíso e inferno tropicais. Caminha nos mostra uma imagem de paraíso ávido por mãos que dele tirassem tudo quanto de bom ele poderia oferecer e os cientistas europeus nos mostram uma natureza ávida por transformação, através de mãos que não seriam necessariamente as portuguesas.

O Brasil, até o século XIX, era uma terra além oceano, que, fechada à visitação de delegações e cientistas estrangeiros, era palco de fantasias e mitos. Durante a segunda década do século XIX, no entanto, o Brasil se tornou um verdadeiro centro de peregrinação para naturalistas do mundo inteiro. A vinda da família Real Portuguesa em 1808, foi o estopim desse movimento. No prefácio de sua obra *“Brasil, Novo Mundo”* von Eschwege relata assim a questão: *“Desde 1808, com a transferência da família real de Lisboa para o Rio de Janeiro, passou a Europa a interessar-se grandemente pelo jovem estado, objeto de minhas pesquisas, cujos resultados aqui entrego à publicidade.*

O retorno do Rei a velha mãe pátria, a permanência do príncipe herdeiro no Brasil, bem como outros acontecimentos e mudanças, longe de diminuírem o interesse pelo país, foram de molde a aumentá-lo ainda mais.

Que é esse Império? Que poderá vir a ser ele no futuro? - Eis as perguntas que todo mundo faz.

Quem conseguirá levantar o véu que oculta o futuro, quem se atreverá a prognosticar a índole de uma criança cujas tendências ainda não vieram à tona?

São de data recente as informações disponíveis sobre o Brasil, observações conhecidas através de descrições incompletas. Para julgarmos o futuro, é necessário conhecermos claramente o presente.”⁵⁶

⁵⁶ Eschwege, W. L. von Brasil, Novo Mundo, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996 pg. 53

Como Eschwege, outros cientistas vieram ao Brasil imbuídos do mesmo espírito e intenções e criaram uma teia de relações científico-culturais que se estendia da Europa ao Brasil.

Na Alemanha, a universidade de Göttingen, era um centro de excelência em pesquisa sobre ciências naturais e viviam ali alguns dos maiores sábios europeus. Um, em especial, desenvolveu um papel fundamental na “*descoberta*” científica do novo mundo. Orientador de Humboldt, Langsdorff, Neuwied, Eschwege, entre outros; Johann Friedrich Blumenbach, é considerado o pai da Antropologia Física Moderna e despertava em seus discípulos a sede por descobertas científicas, estimulando-os a percorrer o mundo em suas pesquisas, porque ele mesmo, devido a idade avançada, não mais poderia empreendê-las. Dessa forma, Blumenbach tornou-se o principal elo de ligação entre diversos naturalistas e a forma de ver o Novo Mundo destes naturalistas, guardadas as diferenças, tem a influência do olhar do velho mestre.

A imagem do Novo Mundo, no momento da descoberta científica do Brasil, no início do século XIX, traz, como afirmamos, a bagagem cultural do europeu. Mas como interpretá-la?

Há um conflito evidente entre arte e ciência, entre objetividade e subjetividade, não simplificando as nuances deste tipo de relação. *“Este é o conflito característico do artista-viajante do século XIX, que não pode seguir desempenhando as suas funções como o haviam feito os ilustradores das*

*expedições do Século das Luzes. O tema das relações entre as artes e ciências é um dos pontos nodais das discussões sobre formatação de uma viagem científica*⁵⁷

Miriam Moreira Leite, estudando as imagens fotográficas afirma: *“Embora tenha-se chegado a alguns resultados, no que se refere à acuidade da percepção e do conhecimento de algumas formas de lidar com imagens, ficou também claro que as leituras podem ser intermináveis e que a transposição da imagem para palavras dificilmente se completa. Por mais atento que seja o observador e por mais que domine o código verbal, a imagem não se deixa reduzir a ele.”*⁵⁸

É importante lembrar que, contrariamente a um observador da natureza, o viajante naturalista do século XIX, seja ele cientista ou desenhista, é acima de tudo um pesquisador. Seu olhar, muitas vezes direcionado, nos mostra a relação, sempre oportuna, do ambiente a ser *“analisado”*, *“demonstrado”*, com a realidade cultural do seu observador. A isso, somam-se as informações culturais do *“leitor”* futuro destas imagens, que as traduz, ou antes, as interpreta à luz de sua realidade atual.

As imagens do Novo Mundo elaboradas por estes artistas e cientistas, em sua iconografia e em sua narrativa, irão transformar, não somente a forma como o europeu via a América, mas também, a visão que os próprios habitantes da América passarão a ter de si e os europeus sobre si mesmos e a realidade européia.

⁵⁷ Costa, Maria de Fátima, Diener, Pablo, op cit, pg 17

⁵⁸ Moreira Leite, Miriam L. “Fotografia e História” in Cultura Vozes, n° 3 maio-junho 1992 pg. 52

Para Carlos Rodrigues Brandão: *“De Jean de Lery e Saint-Hilaire, duas coisas sempre espantaram a todos os viajantes europeus, não ibéricos, que por algum tempo vieram conviver conosco a aventura do Brasil. Primeira: Havia sempre festas, todo o tempo, por toda a parte e por todos os motivos. Segunda: Ao contrário do que começou a ocorrer na Europa após a Reforma Protestante e a Contra-Reforma, as cerimônias religiosas da Igreja no Brasil eram desbragadamente festivas e misturavam tudo e todos, de uma maneira impensável na França ou na América do Norte.”*⁵⁹

Não somente as festas, os costumes, o cotidiano, chamavam o olhar estrangeiro, mas também, e fundamentalmente a natureza e a luz dos trópicos. O olhar do viajante, dessa forma, tenta cobrir um universo para o qual nem sempre está preparado.

“O olhar do estrangeiro é parcial (nos dois sentidos da palavra), carregado de preconceitos e de esquemas preconcebidos. Talvez, ao contrário, se trate de um olhar que, sendo novo, é capaz de perceber o que olhos acostumados já não notam mais. Seja como for, presume-se haver uma linha de demarcação entre o olhar nativo - ou indígena - e o olhar estrangeiro - ou do viajante. Veremos que essa distinção não é óbvia e que ainda se complica se frisarmos que ao enfocar um passado bastante remoto, estaremos mais ou menos no mesmo barco: todos, brasileiros ou não, lançamos um olhar distante sobre os séculos passados. (...) Todos, independentemente de sua origem ou nacionalidade, podem indagar-se, no que tange ao Brasil (ou quaisquer outras terras), a que distância seria conveniente se colocar para obter a melhor visão. Longe demais, a realidade

⁵⁹ Brandão, C. R., “A Cultura na Rua”, Ed. Papyrus, Campinas - SP 1989, pg. 14

*embaralha-se e não se vislumbra senão aquilo que se deseja crer. Perto demais, elementos particulares adquirem importância desmedida e o conjunto se perde. Entre o olhar muito afastado, que se engana e o olhar muito próximo, que se acostuma até nada mais enxergar, qual a distância certa?*⁶⁰

Inquietante é a constatação, de que as diferentes formas de olhar, podem se repetir, tanto no olhar estrangeiro, viajante, quanto no habitante do Novo Mundo. Ficamos pois, entre o olhar distante (pré-conceituoso, previamente esquematizado), que observa aquilo que seus olhos querem ver, e que determinou a formação, por sua vez, de um preconceito nas pesquisas históricas quanto ao uso de narrativas de viajantes, e o olhar próximo, nativo, envolvido pela realidade, num processo de troca que poderia chegar a anulação da “*objetividade*” científica deste estrangeiro, naturalista ou viajante que acaba estabelecendo moradia no Brasil.

Mas essa aparente dicotomia, como nos mostra o texto acima, pode ser rompida com a inserção de novos patamares de olhar. Não se trataria da busca da distância ideal, do longe ou do perto, do ausente passageiro, ou do atuante perceptivo, mas de diferentes níveis de sensibilização e identificação cultural. Utilizemos como exemplo a própria forma de retratar o Novo Mundo por Nicolas Antoine Taunay. Nicolas Taunay, veio ao Brasil com 61 anos, com uma carreira bem sucedida como pintor na Europa. “*A visão de Taunay é das mais interessantes entre os numerosos pintores viajantes que passaram por nosso país. Seus quadros impressionam não apenas pela qualidade da execução e o apuro da técnica, mas também demonstram a larga experiência*

⁶⁰ Galard, J. op cit, pg. 36

de seu métier que permitiu ao artista produzir um resultado que se poderia chamar de “surpresa madura” ao confrontar sua sólida formação com a descoberta da nova paisagem e dos temas inesperados que a natureza do Brasil lhe impõe.”⁶¹

É evidente que a formação clássica de Taunay, seu olhar europeu, seus conceitos de luz e sombra, de belo e hostil, estão presentes na obra produzida, que no entanto, vai ganhando luz diversa da que a memória artística e cultural insiste em relembrar e complementa-se com elementos totalmente novos provindos da realidade brasileira.

Cada novo quadro, cada nova produção de Taunay, vai somando elementos que montam uma escala na dicotomia anterior. Nuances, detalhes, fragmentos circunscritos à familiaridade das novas influências ambientais que serão mostradas em sua obra (Figura A - 1816 ano da chegada ao Brasil, Figura B - 1824).

É o caso agora de se perguntar: Como o espelho de Clio reflete quem olha o outro e por ele se vê?

O olhar do cientista europeu que aqui aporta, imbuído de classificações, registros e sistematizações, dissecar a natureza e torna o homem, refém de sua própria pesquisa, de seu próprio olhar científico. Parte intrínseca do todo, o homem é também classificável, observável em seu habitat, presente na cadeia biológica, na cadeia do universo e dos elementos naturais, analisado e classificado segundo espécie, gênero. Sucumbem aí os

⁶¹ ibidem, pg. 116

sentimentos, abstraem-se os olhares idílicos apaixonados, e preservam-se detalhes anatômicos e as explicações biológicas.



FIGURA A - 1816 ANO DA CHEGADA AO BRASIL



FIGURA B - 1824

O olhar dos viajantes, reflete o seu preconceito, em outros momentos sua indiferença, mas muito freqüentemente sua inquirição, sua comparação com seu país de origem e o questionamento dos valores dos habitantes de seu universo sociocultural, religioso e político.

O olhar dos viajantes, também é, como se observa das leituras de suas narrativas e da sua iconografia (quando é o caso), direcionado para suas áreas de interesse específicas. Na obra de Neuwied por exemplo, há pouco sobre habitações, área que não interessava ao príncipe.

Ítalo Calvino nos mostra que o lugar, a cidade, enfim, a paisagem, é uma construção cultural de quem olha, vê e constrói a partir de seu referencial, mas também do referencial do que vê. A curiosidade do outro, vem embutida de elementos múltiplos que permitem a ele a interação e a criação da imagem do espaço.

"Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrar ao final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: Mas assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança o olhar em meio às cúpulas de pagode e clarabóias e celeiros, seguindo o traçado de canais, hortos, depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim - dizem alguns - confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em

mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. " ⁶²

O olhar dos viajantes naturalistas sobre o Novo Mundo, reveste-se de um saber científico e " *o interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical coincide com a prática da viagem e com outras modalidades de corpo a corpo com a natureza sensível. Alia-se, de certo modo, ao desejo de vivenciá-la pela sensação (nem sempre confortável), de experimentá-la diretamente, avistá-la ou desbravá-la. (...) Não se pode subestimar o poder do olhar dirigido a um mundo com o qual não se está familiarizado*" ⁶³

"Com a viagem, deixa-se a identidade e a rotina para trás, para redescobri-las a distância, na relação com o país estranho, que promove ainda o estranhamento da própria cultura" ⁶⁴

Não estar familiarizado, mas visualizar o espaço segundo modelos preconcebidos ou recriados a partir do novo referencial do olhar. Re-elaborar este olhar e transformar-se culturalmente.

Escritas, produzidas, re-elaboradas, pós-produzidas, as memórias, registros, imagens do Novo Mundo encontram seu interlocutor privilegiado na cultura européia, interagindo com ela a ponto transformá-la, a partir do olhar que esta lança sobre a América e o Brasil.

As observações do novo, as constatações do antigo se dão no *locus* privilegiado do encontro, como num espelho onde identidades culturais

⁶² Calvino, I. "As Cidades invisíveis", Ed. Companhia das Letras, 3ª ed. 1991

⁶³ Beluzzo, A. M. de M. "O Brasil dos Viajantes" Vol. III Metalivros, 1994. pg. 11

⁶⁴ ibidem, pg.12

diversas se entreolham assombradas com as semelhanças e as diferenças em relação a si mesmo e em relação ao outro.

**EXPEDIÇÃO NEUWIED
A ARISTOCRACIA VÊ O NOVO
MUNDO**



PRÍNCIPE MAXIMILIAN WIED

VON NEUWIED

Dados biográficos⁶⁵

Maximilian Alexander Philipp, Conde de Wied-Neuwied, nasceu em 23 de setembro de 1782. Era o oitavo dos dez filhos de Friedrich Carl, Conde de Wied-Neuwied (1741-1809), e de Louise (1747-1823), nascida Duquesa de Sayn-Wittgenstein-Berleburg. Quando a propriedade da família ascendeu ao grau de principado, Maximilian assumiu o título de Príncipe de Wied.

A infância e adolescência de Maximilian foram fortemente marcadas pelas conseqüências da Revolução Francesa. A cidade de Neuwied deu asilo a um grande contingente de nobres franceses, o que permitiu um significativo intercâmbio cultural e político para o jovem Maximilian. Durante as Guerras de Coalizão, então com 14 anos, refugiou-se com sua mãe e irmãs em Meiningen.

O seu interesse pelas Ciências Naturais, adquiriu principalmente de seu preceptor, o Tenente-Engenheiro Christian Friedrich Hoffmann, um

⁶⁵ <http://www.ezw.de>. Elaborados a partir do trabalho biográfico de Edzard Wied no site da família Wied na internet

aficionado das Ciências Naturais e da Arqueologia, que, mais tarde, promoveria o ingresso de seu aluno na Universidade Georgia Augusta, em Göttingen.

“Maximilian foi educado dentro do espírito do Classicismo, tanto do ponto de vista científico como estético, mais condizente com o modo de vida de sua família, e permaneceu fiel a essa orientação durante toda a sua vida. Ele chegou a vivenciar o surgimento e florescimento do Romantismo, mas não se deixou influenciar muito profundamente por ele, a não ser pelo fato de ter aderido ao sentimento nacionalista que nasceu e tomou conta de seus compatriotas durante o domínio de Napoleão. Mas esse profundo amor à pátria, que o fez procurar e realizar contato mais com Berlim do que com Viena, mesmo não sendo prussiano de nascimento, em nenhum momento de sua vida comprometeu a integridade de seu pensamento”, escreveria mais tarde um de seus biógrafos, o Príncipe Karl Viktor de Wied.

Quando o Príncipe Max de Wied nasceu, a prática da caça na Alemanha era reservada quase que exclusivamente aos nobres. As incursões de caça de Maximilian na região do Wied, de Neuwied a Dreifelder Weiher, possibilitaram-lhe estudar e conhecer em profundidade a fauna das partes sul e oeste do Westerwald, atividade que ele manteve até 1848, quando a Revolução proibiu a caça em solo alheio, inviabilizando, então, as pesquisas de Maximilian nessa área.

Como pertencia a uma família diretamente ligada ao Império, ele pôde escolher a que exército se engajaria. Seu irmão Victor servia, mais ou menos nessa época, ao exército austríaco, mas Maximilian preferiu o exército

prussiano, onde serviu como primeiro-tenente, em Potsdam, e, em seguida, como capitão do Regimento Imperial. As Guerras Napoleônicas marcaram sua vida militar. Chegou a ser preso por alguns dias em 1806, depois das batalhas de Jena e Auerstedt. De volta para casa, voltou a dedicar-se aos seus estudos de Ciências Naturais e empreendeu algumas viagens. Mas teve que voltar às armas em 1813, durante as Guerras de Libertação. Sofreu derrotas, mas recebeu a Cruz de Ferro e marchou junto com as tropas aliadas vencedoras quando estas entraram em Paris.

Maximilian despediu-se definitivamente do serviço militar em 1817, no posto de brigadeiro, concedido pelo Rei Friedrich Wilhelm IV, mas nunca perdeu o interesse pelos assuntos militares, conforme atesta registro feito em diário durante sua estada na Paraíba, em que ele anuncia a derrota do exército francês perto de Belle Alliance; ou o comentário que faz a respeito das tropas estacionadas na Bahia.

O Príncipe de Wied era um autodidata: adquiriu seus conhecimentos através da leitura assídua e da observação da natureza, principalmente em suas caçadas. Mesmo durante o tempo de militar, ele já procurava contato com o mundo erudito. Em 1811, ingressou finalmente na Universidade Georgia-Augusta, de Göttingen, onde estudou até 1812, tendo sido aluno do Professor Johann Friedrich Blumenbach, um dos fundadores das Ciências Naturais e da Antropologia. Seu objetivo não era obter um diploma, mas conseguir realizar suas tão sonhadas viagens de pesquisa.

A relação de Neuwied com Blumenbach, permitiu a ele um aprimoramento de suas técnicas de pesquisa, e ao velho mestre um novo discípulo a ganhar o mundo em viagens que lhe trariam material para pesquisa.

Em 1814, quando serviu em Paris, ele teve oportunidade de conhecer cientistas famosos, tais como o Barão de Cuvier, o criador da Paleontologia; o famoso zoólogo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, o pesquisador alemão Alexander von Humboldt e seu companheiro de viagem, o botânico Aimé Bonpland, que planejava, nessa época, retornar à América.

Na América do Norte, Maximilian conheceu William Maclure, Presidente da Academia de Ciências Naturais da Filadélfia, onde, em 1834, seria aceito como membro. Conheceu Thomas Say, o Pai da Entomologia americana. Em 1820, ele já tinha sido designado membro de honra da Academia Real de Ciências de Munique; em 1853, foi integrado à Academia Prussiana de Ciências de Berlim e, em 1858, recebeu o título de Doutor em Filosofia, pela Universidade de Jena. Em Neuwied, Maximilian hospedou também zoólogos de renome, dentre eles Heinrich Kuhl e Conrad Temminck, além de cientistas como Schinz, Johann Mikan, o ornitólogo John Gould e seu grande colega Lucien Bonaparte.

Depois da viagem ao Brasil, ele procurou, para consultas, o botânico Heinrich Schrader, o mineralogista Johann Haussmann e o zoólogo Hermann Troschel.

Antes da viagem ao Brasil, que o tornaria mundialmente famoso, o Príncipe Maximilian já chamava a atenção dos cientistas, tanto que, ao regressar, recebeu deles uma série de homenagens. Alguns de seus biógrafos afirmam que sua paixão pelo trabalho o envolveu tanto, que se refletiu também em sua vida privada: ele não se casou nem teve namoradas. A relação entre as paixões, pelo trabalho e amorosa, no entanto, não tem nenhuma ligação aparente.

AS VIAGENS ULTRAMARINAS

I - AO BRASIL, ENTRE 1815 E 1817

Vários motivos levaram Maximilian a escolher o Brasil. A partir de 1808, o país passara a admitir a entrada de não-portugueses. Ele deve sua permissão para ingressar em terras brasileiras, em parte, à sua condição de ex-aluno de Blumenbach.⁶⁶

Wied preparou-se com afinco para a viagem. Leu livros de Jean de Léry, Hans Staden, Charles Marie de la Condamine, Felix d'Azara, Adam Johann von Krusenstern e Simão de Vasconcellos. Mas o autor mais citado por ele em seus diários é Humboldt e seus livros *“Idéias para uma Geografia*

⁶⁶ José Bonifácio e a Imperatriz conheciam os cientistas europeus e seu interesse em pesquisar o Brasil, Blumenbach conhecia José Bonifácio o que facilitou muito as pesquisas e viagens pelo Brasil dos naturalistas estrangeiros.

das Plantas” e “*Aspectos da Natureza*”, a partir dos quais Maximilian traçou a linha-mestra de suas observações.⁶⁷

Escolheu para companheiro de viagem, por recomendação do zoólogo Martin Lichtenstein, o poeta e pesquisador naturalista Barão Adelbert de Chamisso, que, no entanto, recusou o convite por causa dos custos. Ele foi, então, a Neuwied e trouxe de lá o caçador David Dreidoppel e o jardineiro Christian Simonis. Dreidoppel o acompanhou não só ao Brasil como também à América do Norte. Foi o braço-direito de Maximilian em suas viagens. Além de caçador experiente, acabou se revelando também excelente taxidermista, ornitólogo bastante esforçado, rápido no aprendizado de idiomas estrangeiros e hábil na aproximação com os índios. Quanto ao jardineiro Simonis, este o acompanhou apenas nas viagens pelo Brasil.

Partiram para a Holanda de navio, pelo Reno, em maio de 1815, e de lá foram para a Inglaterra, onde embarcaram no navio Janus, chegando ao Rio de Janeiro em julho do mesmo ano. Lá Wied procurou imediatamente a Fazenda Mandioca, na Serra da Estrela, do Cônsul-Geral da Rússia Georg Heinrich von Langsdorff, onde ele sabia que poderia fazer contato com intelectuais e viajantes renomados. Foi ali que o “*Barão de Braunsberg*”⁶⁸, conforme Maximilian se autodenominava em terras ultramarinas, traçou a sua rota definitiva de viagem.

⁶⁷ Humboldt foi discípulo de Blumenbach, e criou uma estética científica, orientando os registros e os olhares dos viajantes naturalistas.

⁶⁸ Ao adotar a denominação Barão de Braunsberg, Neuwied utilizava um título hierarquicamente menor que o de príncipe, Braunsberg fica na região de Berlim em Brandenburg.

Neuwied optou por usar um nome fictício para sua vinda ao Brasil, pelo fato de não querer ser perturbado com rituais da corte, onde teria, necessariamente, obrigações que seu título de nobreza imporia. Isso acabaria trazendo transtornos ao seu real objetivo de conhecer e pesquisar o Brasil. Por isso a opção por uma documentação com título hierarquicamente menor.

Comparado a outros viajantes, *“Maximiliano realizou uma expedição autônoma; Martius estava integrado à expedição austríaca de história natural organizada pelo Ministro Metternich. Ambos tinham como preocupação chegar à origem das espécies e à determinação de suas variedades. Ou pelo menos, o trabalho de enumerar e classificar, decorrente do tipo de pesquisa itinerante, tinha o objetivo principal de descobrir novas espécies vegetais e animais e sua distribuição geográfica, em paralelismo com as modificações morfológicas apresentadas pelas formas vivas.”*⁶⁹

A Capitania de Minas Gerais foi logo descartada, pois Wilhelm Ludwig von Eschwege e o inglês John Mawe já estavam trabalhando cientificamente nela desde 1810. Wied visitou o mineralogista alemão Wilhelm Gotthelf von Feldner na região costeira entre o Rio de Janeiro e Salvador, onde este encontrou mata virgem e tribos indígenas livres. Esteve, também, com o ornitólogo Georg Wilhelm Freyreiss, que viera para o Brasil por intermédio de Langsdorff, e o botânico Friedrich Sellow. Estes se prontificaram logo a acompanhá-lo e a ajudá-lo com seu conhecimento da língua portuguesa. Graças ao generoso patrocínio do Ministro Antônio de

⁶⁹ Moreira Leite, M. L. (1997) op cit. pg. 211

Araújo e Azevedo, o Conde da Barca, Maximilian pôde partir de São Cristóvão para Cabo Frio. De lá, foi para a Vila de São Salvador dos Campos dos Goitacases, hoje Campos, e subiu o rio Paraíba até perto de São Fidélis, onde fez o primeiro contato com as tribos indígenas Puri, Coroado e Pataxó. Francisco, um índio Coropó residente no Rio de Janeiro, serviu-lhe de intérprete.

Já no Espírito Santo, atravessou os rios Itabapoana e Itapemirim, passou por Guarapari e Vila Velha e chegou a Vitória, onde recebeu a primeira correspondência da Europa. Durante a estação das chuvas, permaneceram em Barra do Jucu, na foz do rio do mesmo nome.

Em 19 de dezembro, Wied e Freyreiss, tendo chegado antes do restante do grupo, resolveram atravessar o mangue que começa em Quartel do Riacho, ou simplesmente Riacho, e alcançaram o rio Doce, *“o rio mais importante entre Rio de Janeiro e Bahia, cujo leito nos pareceu tão largo como o nosso Reno alemão. (...) A permanência no rio Doce foi um dos pontos mais interessantes de minha viagem pelo Brasil”*, diria Wied mais tarde em seu livro sobre as viagens brasileiras. Subiram o rio até a região de Linhares. Em 30 de dezembro, passando por Barra de São Mateus, ou Conceição da Barra, perto da foz do rio do mesmo nome, chegaram à Vila de São José do Porto Alegre, segundo palavras do próprio Wied no mesmo livro *“normalmente chamada de Mucuri, na margem norte do rio, não muito longe de sua foz”*. Ali permaneceram dez dias. Depois seguiram para Caravelas, passando por Viçosa, ou Nova Viçosa, foram até o rio Alcobaça e voltaram para a

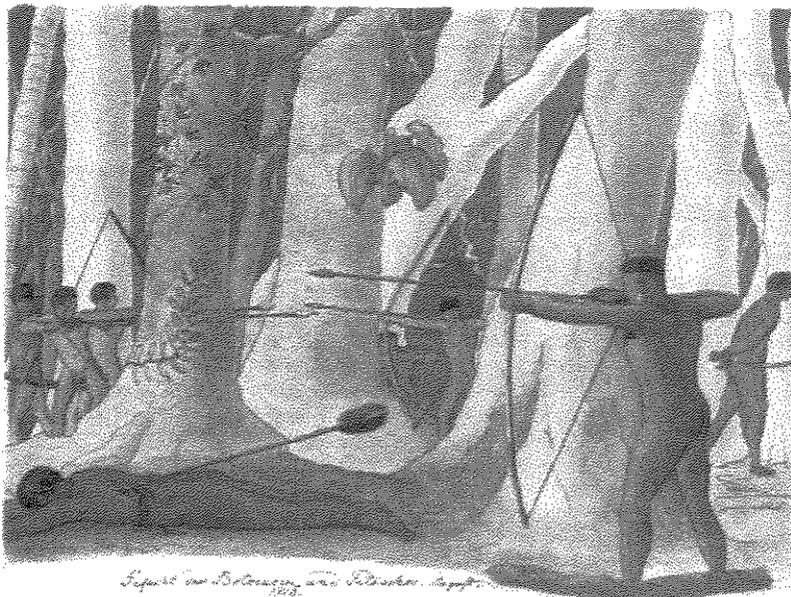
Fazenda Morro da Arara, no rio Mucuri, onde reencontraram os outros companheiros de viagem.

Prosseguiram na direção norte, fazendo paradas em Morro da Arara, Mucuri, Viçosa e Caravelas, onde permaneceram quatro semanas. Em 23 de julho de 1816, Wied partiu de Caravelas para Alcobaça e Prado, onde teve vários encontros com os Pataxó. A expedição seguiu para Cumuruxatiba, passou pelas cidades históricas de Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália e chegou a Belmonte. Dali Wied subiu o rio Jequitinhonha até Quartel dos Arcos, na região dos botocudo. Dessa parte da viagem resultou uma longa monografia. Encontrou-se novamente com os Pataxó e, em 28 de setembro, voltou a Belmonte. Retornou mais uma vez a Caravelas e Mucuri, onde reencontrou Sellow e Freyreiss e permaneceu com eles três semanas.

Às margens do rio Jucuruçu, ele conheceu os índios Maxacali. Foram, então, para Canavieiras e Una, e passando ao longo da ilha Comandatuba, para Olivença e Ilhéus. Dali o grupo se dirigiu para o interior, chegaram em São Pedro de Alcântara e, depois de quatro semanas cansativas atravessando mata cerrada, alcançaram Barra da Vereda, no sertão, em 31 de janeiro de 1817. O contato com a caatinga possibilitou a Wied um estudo sobre a savana do interior brasileiro e sua fauna. Finalmente, chegaram ao vale do rio Pardo, alcançando a divisa com Minas Gerais. Retomando o sentido norte, chegaram ao Arraial da Conquista, hoje Vitória da Conquista, onde novamente se encontraram com os Camacan. Ao atravessarem os rios das Contas e Jiquiriçá, foram detidos por soldados e levados a Nazaré, suspeitos

de serem espões ingleses e agirem com os insurrectos em Salvador. Essa parada desnecessária perturbou bastante Maximilian. Esclarecido o fato, retomaram a viagem para Salvador, que era o seu objetivo, passando por Jaguaripe e pela ilha de Itaparica.

Em maio de 1817, Maximilian voltou para a Europa, acompanhado de Dreidoppel e Simonis, no navio “*Princesa Carlota*”, chegando a Neuwied em agosto, depois de passar por Lisboa e Londres. Sobre as viagens pelo Brasil, Wied escreveu o livro “*Reise nach Brasilien in den Jahren 1815-1817*”, traduzido como “*Viagem ao Brasil nos anos 1815-1817*” (Frankfurt/M., 1819-1822), sua primeira grande obra, onde se pode ver os inúmeros desenhos que fez, principalmente de índios brasileiros, dentre eles o famoso “*Batalha entre os Botocudo e Pataxó*”, de agosto de 1816.



BATALHA ENTRE OS BOTOCUDO E PATAXÓ

Embora Wied fosse basicamente um zoólogo, desde o começo sempre se interessou muito pelos povos primitivos da America. Em seu afã de anotar suas observações e registrá-las em desenhos, acabou documentando a vida de povos que, dez anos depois, perderiam grande parte de sua cultura, desapareceriam ou seriam absorvidos pela civilização. Wied conheceu seis tribos que ainda mantinham suas culturas intactas: os Botocudo, Camacan, Coroado, Coropó, Puri e Pataxó.

Sobre os botocudos, escreveu o seu primeiro tratado científico, onde discorre sobre a origem do nome dado à tribo, seus gostos, local de habitação, constituição física, temperamento, usos e costumes. Ele chegou a levar um índio botocudo para a Alemanha, que lá viveu de 1818 até a sua morte, no inverno de 1833, após um trágico acidente em Neuwied.

Wied documentou também várias informações sobre as demais tribos com quem teve contato, sempre ilustradas com desenhos.

II - AO INTERIOR DA AMÉRICA DO NORTE, ENTRE 1832 E 1834

Antes de partir para a América do Norte, Maximilian fez várias incursões pela Europa, planejou uma viagem à Rússia e à Ásia, mas, em 1830, acabou se decidindo por aquele país americano.

Ainda em solo brasileiro, ele já se ressentia da falta de um bom retratista, que registrasse em papel os traços fisionômicos das pessoas. Em carta a Carl Friedrich Philipp von Martius, ele pedia um pintor não só paisagista, mas também retratista, para desenhar principalmente os índios. Acabou contratando o pintor suíço Karl Bodmer, que, embora pouco afeito a desenhos de animais, acabou se revelando excelente retratista e desenhista minucioso. Acompanhou-o também, de novo, o experiente caçador David Dreidoppel.

Partiram juntos em maio de 1832 e desceram o Reno até Roterdã, onde embarcaram em um navio americano, para já irem se familiarizando com a língua e o modo de vida do país. Chegaram a Boston no Dia da Independência americana, 4 de julho. De novo, Maximilian adotou o nome de Barão de Braunsberg.

Ele deveria entrar por Nova Iorque, mas uma epidemia de cólera obrigou-o a mudar seu roteiro de viagem. Da Filadélfia, passando pelos montes Alleghany e por Pittsburgh, ele foi a New Harmony, às margens do rio Wabash, em Indiana, onde permaneceu durante o inverno. Ali conheceu os entomologistas Thomas Say e Charles Alexander Lesueur, de quem Maximilian obteve preciosas informações sobre a História Natural norte-americana. Só conseguiram retomar a viagem na primavera, quando foram para St. Louis, navegando pelo rio Ohio e depois pelo rio Mississipi. Ali o Príncipe pôde presenciar, pela primeira vez, as hostilidades entre índios e brancos. De lá, tomaram outro barco para subir o Missouri, *“um rio de*

difícil navegação devido aos troncos de árvores à deriva e bancos de areia”, conforme palavras do próprio Maximilian, que aproveitava cada parada para caçar e colher espécimes vegetais e animais. Quando retornou à Europa, ele chegou a levar consigo dois ursos vivos!

Perto de Omaha, em Nebraska, Wied e seus companheiros puderam assistir, pela primeira vez, a uma festa indígena, no Fort Lookout, onde os Yankton-Dakota haviam montado sua aldeia. Ainda pelo rio Missouri, chegaram a Fort Pierre, onde o grupo embarcou no navio Assiniboin, que os levou rapidamente a Fort Clark e, no dia seguinte, a Fort Union, perto da foz do rio Yellowstone no Missouri, a região dos Assiniboin. Daí em diante, só puderam navegar em barco com quilha de chumbo.

Em 9 de agosto de 1833, chegaram a Fort Mackensie, terras dos Blackfoot [ou Pés-Negros], hoje Estado de Montana, o ponto final de sua viagem. Confrontos sangrentos entre as tribos, em consequência do alcoolismo, e a chegada prematura do inverno frustraram os planos de irem às Montanhas Rochosas, forçando-os a retornar a Fort Clark. Ali puderam estudar os Mandan e os Mönnitarri ou Hidatsa, apesar dos desconfortos impostos pelo inverno extremamente rigoroso.

A viagem de volta começou em abril de 1834. Passaram por St. Louis. New Harmony, Vincennes, Cincinatti, o Canal do Ohio, Buffalo, Niagara Falls, Filadélfia e Nova Iorque. Em 16 de julho, embarcaram no navio Havre, que aportou na França. Chegaram os três a Neuwied em 27 de agosto de 1834.

Maximilian fez um longo estudo sobre os índios norte-americanos. Tal como os botocudo brasileiros, Wied conheceu, nas pradarias e planícies cortadas pelo rio Missouri, nações indígenas ainda intocadas pela influência da civilização branca.

A viagem de Wied se deu após um episódio histórico importante: a primeira expedição transcontinental de Meriwether Lewis e William Clark, que, de 1804 a 1806, avançaram para o Oeste, passando pelo rio Missouri e pelas Montanhas Rochosas, e abriram caminho para o Oceano Pacífico. Wied recorreu várias vezes aos relatos e mapas dessa expedição. Em St. Louis, conheceu Clark pessoalmente e o intérprete Charbonneau, marido da famosa índia Sakakawea.

Com o fim da Guerra Civil norte-americana (1861-1865), veio a exploração do Oeste e, com ela, a corrida do ouro e a matança de búfalos. Os índios só se aperceberam das conseqüências disso quando já era muito tarde. Já de volta a Neuwied, Maximilian recebeu a visita de Kenneth McKenzie, o chamado “*Rei do Missouri*”, que o havia acompanhado durante parte da viagem na América. Este lhe informou sobre a morte da maior parte da tribo Mönnitarri na guerra contra os Dakota. Alguns anos mais tarde, Wied tomou conhecimento também de que todos os seus amigos da tribo Mandan também haviam morrido, dizimados pelas epidemias. Wied deixou-nos, em seu livro “*Reise in das innere Nordamerika*” [ou “*Viagem ao Interior da América do Norte*”], relatos detalhados, ilustrados com os

desenhos de Karl Bodmer⁷⁰, não só de sua viagem, mas principalmente da vida, religião e língua de povos indígenas norte-americanos que conheceu, muitos hoje extintos. Dentre as tribos estudadas por ele, estão os Assiniboin, pertencentes aos Sioux, constituída de cavaleiros nômades e caçadores de búfalos; os Blackfeet [ou Pés-Negros], da linhagem dos Algonkin, formada de cavaleiros nômades, rivais dos Teton-Dakota; os Cheyenne, também pertencentes aos Algonkin, nômades e caçadores de búfalos; os Cree, dos Algonkin e assimilados pelos Assiniboin; os Crow e os Mönnitarri, da família Sioux; os Delaware (Algonkin), Flathead (Salish), Gros Ventres (Algonkin), Musquakes, Ochippewa, Omáha, Osage, Kickapoo, Kutenai, Mandan, Oto, Pawnee, Punca e Sakis.

A PAIXÃO PELA PESQUISA

Por força de sua paixão pela caça, seu hábito de colecionar e seu gosto por viagens, Wied costumava anotar sistematicamente tudo o que via e registrar suas impressões e conhecimentos de forma metódica. Foi assim que se tornou um pesquisador. Mal tinha saído da prisão francesa, começou imediatamente seus estudos de Geografia, História Natural e Etnografia. Ele tinha em Humboldt o modelo de cientista e viajante, mas hoje há quem considere as anotações wiedianas mais profundas do que as do grande cientista, muito provavelmente pela influência posterior de Blumenbach.

⁷⁰ Portanto, somente os indígenas brasileiros foram retratados pelo traço de Neuwied.

Maximilian deve sua evolução como cientista às suas observações a respeito da fauna do Médio Reno e do Westerwald. Ele colecionava sobretudo pássaros, mas fez anotações de várias espécies animais não só de sua região, mas também das regiões tropicais e árticas. A certa altura de sua vida, passou a se dedicar mais à ictiologia, quando chegou a colecionar mais de 300 espécies de peixes

Mas Maximilian era conhecido mesmo como etnógrafo. Ele visitou nações indígenas do Leste brasileiro e da região do Missouri que, dez anos depois, já tinham perdido sua identidade cultural, o que tornou os escritos de Wied documentos valiosíssimos. Ele procurou aprender as línguas indígenas, e boa parte de suas anotações nesse campo acabou servindo para o lançamento dos primeiros dicionários desses idiomas na Alemanha.

Como aluno de Blumenbach, Maximilian se dedicou também à Antropologia, conforme demonstram suas descrições de crânios de índios exumados. Neste aspecto, um trecho de seu diário de viagem é muito significativo: *“Aproveitei-me da ausência dos botocudos para visitar as choças que tinham deixado pouco tempo antes, as quais ficavam bem longe do rio; nos mais fundos recessos da mata. Consistiam exclusivamente de folhas de coqueiro fincadas no solo, de modo que as pontas, encontrando-se no topo, formavam uma espécie de arcada. Nelas não encontrei nenhum utensílio, exceto pedras grandes e duras, com que costumavam quebrar certo coco silvestre, a que denominavam “ororó”. Não longe de uma dessas choças existia uma sepultura, que também quisemos examinar. Ficava num pequeno lugar desbravado, debaixo de imponentes árvores seculares e era coberta com toras grossas e curtas*

de madeira. Removidas estas, encontramos a cova cheia de terra, donde tiramos alguns ossos destacados. Um jovem botocudo, chamado Burneta, que mostrara a sepultura, expressou em voz alta o seu descontentamento, quando atingimos a ossada; a escavação foi suspensa, e voltamos ao quartel; mas não renunciei à idéia de examinar a cova mais detidamente.

Alguns dias mais tarde, voltei ao local, na esperança de conseguir o meu intento antes da volta dos selvagens. Por isso, além das espingardas, armamo-nos com uma enxada. Era intenção nossa completar o exame tão depressa quanto possível, mas na trilha estreita e serpenteante, entre árvores altaneiras, surgiram muitos pássaros curiosos, que nos detiveram; matamos alguns, e ia justamente apanhar um, quando me surpreendeu o curto, mas áspero som de uma voz rude. Voltei-me imediatamente e eis que bem atrás de mim estavam diversos botocudos! Nus e tismados, como animais da mata, mostravam-se com os grandes botoques de pau branco enfiados nas orelhas e no lábio inferior, arcos e flechas nas mãos. Confesso que o meu susto não foi pequeno; fossem eles hostis e seria transpassado pelas flechas antes que os pudesse pressentir. Avancei destemerosamente para eles, e todas as palavras da sua linguagem que me ocorreram à memória no momento proferi-as. Apertaram-me ao peito, à maneira dos portugueses, bateram-me no ombro e pronunciaram, em voz alta, umas frases ásperas; quando viram, então, a minha espingarda de dois canos, exclamaram repentinamente admirados: pun-urubú (muitas espingardas). (...) sentia-me agora bem alegre por ter perdido tempo em caminho; pois se os selvagens, que teriam de passar junto à sepultura, nos surpreendessem entregues à escavação, poderiam ressentir-se a ponto de corrermos grave perigo. Resolvi

*então, transferir para oportunidade mais favorável a execução do meu propósito.*⁷¹

Trabalhou também no campo da Botânica, que resultou na construção de um herbário, montado com sementes da flora tropical que ele levou para a Europa. De grande valor são também os croquis, desenhos e aquarelas de paisagens, de espécimes da flora e da fauna e de pessoas que ele e o pintor por ele contratado, Karl Bodmer, produziram. Foi tão importante seu trabalho como pesquisador que hoje existem mais de 50 espécies de animais e plantas, incluindo um fóssil, que levam seu nome. Um exemplo é a espécie *Neuwiedia* da família das Orquídeas.

Seu trabalho como cientista e historiador é hoje surpreendentemente bastante conhecido nas Américas, mas está caindo no esquecimento em sua terra natal. E não é por falta de condecorações e homenagens, pois Maximilian recebeu muitas. Foi membro honorário da Sociedade de Pesquisa Natural de Zurique; da Sociedade do Baixo Reino para Ciências Naturais e Medicina, em Bonn; da Academia Real das Ciências, em Munique; da Sociedade Real das Ciências, em Göttingen; da Associação Rural do Baixo Reno, em Bonn; da Associação de História Natural para a Renânia Prussiana, em Bonn; da Academia Prussiana de Ciências, em Berlim; da Sociedade Alemã de Ornitologia; membro da Academia de Ciências Naturais da Filadélfia e da Sociedade Filosófica Americana.

⁷¹ Wied-Neuwied, M. von "Viagem ao Brasil nos anos de 1815-1817", Ed. Nacional, São Paulo, 1940, pg. 246/247

Em função de suas viagens de pesquisa, o Príncipe de Wied-Neuwied desfrutava, entre seus contemporâneos, da fama de zoólogo e etnógrafo. Hoje, contudo, ele mereceria ser lembrado em sua região natal pelo menos por sua contribuição valiosa para o conhecimento da fauna do Westerwald e do Médio Reno.

Os resultados de seus longos anos de estudos não foram publicados, por motivos até hoje desconhecidos, mas inspiraram profundamente outros autores. Foi o caso, por exemplo, do farmacêutico Franz Peter Brahts, que publicou o livro *Pássaros de Neuwied*, baseado nas descrições de 85 espécies de pássaros feitas pelo Príncipe em um manuscrito. Foi o caso também do taxidermista do Museu de Wiesbaden, August Römer, que publicou um livro sobre os mamíferos e pássaros de Wiesbaden, em que cita Wied na descrição de sete mamíferos e 29 tipos de pássaros.

PUBLICAÇÕES

Maximilian manteve intensa e volumosa correspondência com o mundo científico. Em suas viagens, ele aproveitava cada minuto para escrever cartas ou fazer anotações em diário.

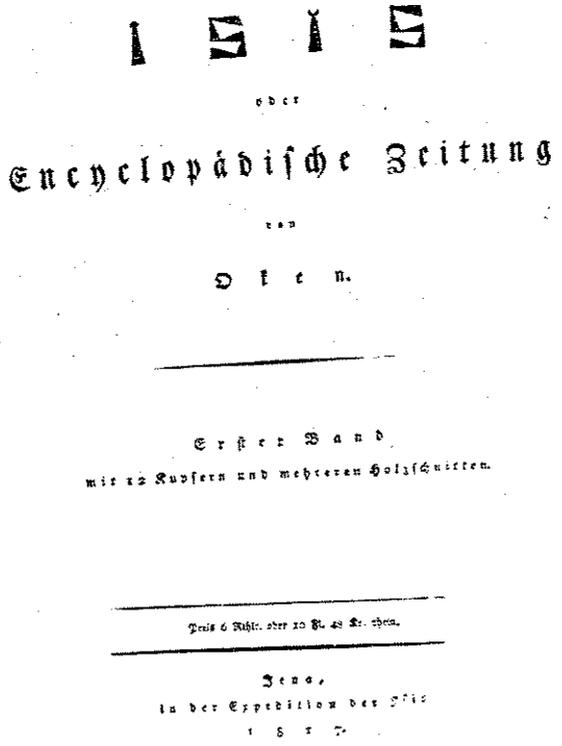
Sua primeira publicação surgiu em 1817, na revista *Isis*⁷², do cientista Lorenz Oken, em que ele fez um breve relato de sua viagem ao Brasil. A ela seguiram-se outras 30 em várias revistas especializadas. Seus dois volumes

⁷² Neuwied, M. von W. *Naturgeschichte Reise in Brasilien des Prinzen Max von Neuwied in Isis*
Iena Alemanha, 1817

sobre a viagem brasileira, com atlas, foram publicados em 1820/1821, em Frankfurt e, em 1825, em Viena. A essa obra seguiu-se o livro *Beiträge zur Naturgeschichte Brasiliens* [ou “Contribuições para a História Natural do Brasil”], publicado em quatro volumes, em Weimar.



INICIO DO TEXTO DE NEUWIED



CAPA DA REVISTA ISIS DE 1817

O livro sobre a viagem à América do Norte foi publicado, primeiramente, em um único volume, em 1837, em Koblenz; mais tarde, transformou-se em dois volumes com atlas. A este e aos demais Maximilian fez acompanhar de cadernos anexos, contendo longas descrições e tabelas, em ordem cronológica, a respeito de suas viagens, especialmente com anotações sobre a vida e a língua dos índios.

Em sua viagem ao Brasil, Maximilian escreveu religiosamente em seu diário e encheu seus cadernos de croquis. Apenas ocasionalmente ele incluía os desenhos de seu companheiro de viagem Friedrich Sellow, que desenhava um pouco melhor do que ele. Como o Príncipe não tinha nenhuma formação em desenho, ele se preocupava mais em ser fiel à sua visão de pesquisador naturalista do que em obedecer à estética e às regras acadêmicas. Frequentemente criticou os quadros de índios pintados por Bodmer, por retratá-los mais bonitos do que realmente eram.

Existem hoje, reunidos em obras póstumas, 123 desenhos e aquarelas da viagem ao Brasil, que retratam paisagens, acontecimentos, índios e sua vida, instrumentos bélicos, bijuterias, tranças de cabelo, habitantes das cidades e do campo, sendo que as pessoas estão sempre de perfil. Ele mesmo explicaria, no primeiro volume sobre as viagens brasileiras, que todos os desenhos foram feitos in loco e de próprio punho, sendo mais tarde melhorados – segundo alguns, descaracterizados – por seus irmãos Carl e Louise, que haviam estudado na Academia de Dresden. Ele conhecia suas

limitações nesse campo, tanto que um dia escreveu à sua mãe: “*Sempre lamentei não ser um desenhista de paisagem*”.

A coleção de Wied, contudo, não provém de suas viagens ultramarinas. No Brasil, ele pôde coletar mais material do que na América do Norte, por um motivo simples: durante as viagens de navio pelo rio Missouri, muitas peças se perderam.

A maior parte de suas coleções ele as adquiriu de comerciantes de peles e taxidermistas na Alemanha, França, Inglaterra, Holanda e até Nova Zelândia. Desde 1817 elas estão expostas no castelo dos Príncipes de Wied e abertas ao público.

Para Maximilian, a tarefa mais ingrata para o viajante era colher répteis. Isso porque não era fácil encontrar uma boa aguardente para conservá-los em garrafas. “*A melhor para esse fim é a cachaça brasileira, por ser forte*”, dizia ele. Além disso, não havia garrafas grandes, o que o obrigava a recolher apenas répteis pequenos.

Wied, em seus escritos, descreve, em detalhes, toda a técnica de coleta de espécimes de fauna e flora e a dificuldade para consegui-los e conservá-los. Essas e outras explicações práticas sobre como empreender uma viagem de natureza científica no Brasil ele fornece em um anexo ao segundo volume do seu livro “*Reise nach Brasilien*”. Infelizmente, das dez páginas do texto original ficaram apenas alguns trechos, e mesmo assim somente citados resumidamente por outros autores.

Aqui merece uma referência o parque do Castelo de Neuwied, onde Maximilian plantou e cultivou espécimes da flora brasileira e norte-americana, quando certamente contou com a ajuda do jardineiro Simonis que o acompanhou na viagem ao Brasil. O famoso artista Conde de Clarac valeu-se dos jardins do Castelo para concluir uma aquarela da floresta tropical brasileira que começara a pintar em Rio Bonito, no Rio de Janeiro. Também Humboldt conheceu os jardins. Desse grande cientista, Maximilian guardou uma foto com dedicatória, que durante muitos anos decorou sua escrivaninha.

OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA

Maximilian passou os últimos anos de sua vida em Neuwied, em Monrepos e outros locais onde ele podia caçar e descansar. Chegou a planejar uma viagem ao Báltico para observar os alces, mas teve de desistir, pois Bodmer não quis acompanhá-lo. Mesmo assim, ainda fez pequenas viagens à Suíça e a Berlim. Continuou, contudo, até o fim de sua vida, trabalhando com afinco em suas anotações e coleções.

Em 1863, a Associação de História Natural da Renânia Prussiana e Vestfália homenageou-o em seus oitenta anos, realizando sua vigésima conferência geral em Neuwied. Nesse dia, o Príncipe deu sua última palestra, falando sobre a Nação nativa americana. Sua última publicação foi o

“Catálogo dos répteis observados em minha viagem à América do Norte”, com sete quadros de Karl Bodmer.

Maximilian morreu na manhã de 3 de fevereiro de 1867, de pneumonia, provavelmente contraída duas semanas antes, quando do sepultamento de sua sobrinha Thekla de Wied; e foi sepultado alguns dias mais tarde, no túmulo da família no Castelo. Deixou sua herança, em testamento, para um sobrinho-neto, o Príncipe Wilhelm de Wied, que, na época, não pôde recebê-la por ser menor de idade, fazendo-o, em seu lugar, sua mãe, a Princesa de Nassau.

VIDA PÓSTUMA

Seu escritório e suas coleções permaneceram intocados até a década de 50 deste século. Em 1844, o Príncipe havia doado, ao Museu Real de Arte da Prússia, 38 objetos de sua coleção sobre índios, dos quais 32 ainda se encontram em Berlim. Por ocasião do 24º Congresso Internacional dos Americanistas, em 1904, as 100 peças restantes de sua coleção etnográfica que ainda se encontravam em Neuwied foram levadas para Stuttgart, pelo Barão Karl de Linden, para serem restauradas e guardadas no Museu Etnográfico. Nesse mesmo ano, também seu acervo de História Natural, que, em vida, ele estava sempre renovando por meio de novas aquisições e

trocas, foi retirado de Neuwied e hoje se encontra espalhado em museus de Nova Iorque, Berlim, Göttingen e Wiesbaden.

Quanto à sua biblioteca, em 1867, seus herdeiros doaram 3.000 volumes à Universidade de Bonn e 400 à Associação de História Natural de Neuwied. Mais de 1.000 volumes e todos os manuscritos póstumos permaneceram intocados em Neuwied até os anos 50 do nosso século. Por volta de 1960, toda a herança ultramarina foi vendida para os Estados Unidos, onde o Museu Joslyn de Arte, em Omaha, Nebraska, reúne hoje 400 desenhos de Karl Bodmer. Aproximadamente 300 desenhos originais feitos à mão, 76 livros, apontamentos, manuscritos e cartas referentes à viagem ao Brasil permaneceram em um antiquário de Nova Iorque até o início da década de 70, quando foram comprados pela Biblioteca Brasileira da Fundação Robert Bosch.

Embora o Príncipe Maximilian tenha sido um dos maiores viajantes pesquisadores alemães, juntamente com Alexander von Humboldt, após sua morte, ele e sua viagem de pesquisa ao Brasil caíram praticamente no esquecimento. Quanto à sua viagem ao interior da América do Norte, esta só ganhou fama graças principalmente aos desenhos de índios feitos por Karl Bodmer, o companheiro de viagem de Wied. Foi esse artista que cunhou a imagem que os europeus fazem dos índios. Seus desenhos foram reproduzidos e hoje ilustram livros de arte, souvenir e artigos de consumo.

A primeira homenagem póstuma a Maximilian foi feita em Göttingen, onde ele estudou nos anos de 1811-1812. Em 1907, por iniciativa da

Faculdade de Filosofia, afixou-se uma placa com o nome do Príncipe no prédio onde ele morou. Mais tarde, outros nomes de antigos moradores também de origem nobre foram acrescentados a essa placa, entre eles, o de Maximilian II, Rei da Baviera. Em Neuwied, deram o nome do Príncipe a uma rua e a uma escola. Além disso, na frente do Teatro do Castelo, foi colocada sua estátua de corpo inteiro, juntamente com a de Bodmer e de Matotope⁷³. Nos Estados Unidos, americanos de ascendência alemã da região do Missouri ao sul de Omaha construíram, em homenagem ao Príncipe, um monumento com seu retrato em alto relevo.

Quando do 125º aniversário de falecimento de Maximilian, lançaram-se moedas e selos comemorativos em homenagem à família Wied-Neuwied. Após a Guerra, realizaram-se exposições no Brasil por iniciativa de Josef Röder. Em seu acervo de documentos sobre a História do “*Oeste Selvagem*”, os museus norte-americanos, principalmente os de St. Louis, Omaha, Pierre e Bismarck, invariavelmente dão destaque especial ao trabalho do Príncipe Maximilian. Na Alemanha, as exposições sobre o Príncipe têm se concentrado sobretudo em sua contribuição etnográfica. No Jardim Botânico de Bonn, floresce a cada ano uma *Goethea cauliflora*, uma planta malvácea tropical que Maximilian levou do Brasil e plantou na região do Reno.

A cronologia da “*redescoberta*” da herança do Príncipe de Wied-Neuwied começa em 1950, com as primeiras iniciativas do Dr. Josef Röder.

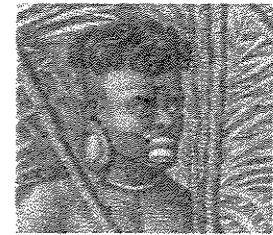
⁷³ Chefe indígena retratado por Bodmer, que muito impressionou Neuwied pela roupa que usava com desenhos de mapas e trilhas.

Seguiram-se a elas as seguintes homenagens: em 1954, uma exposição em Porto Alegre chamada “*Príncipe Maximiliano de Wied. Viagem do Brasil 1815-1817*”; em 1982, a exposição “*Viagem ao interior da América do Norte*”, comemorativa de seu 200º aniversário, na Casa da América em Berlim; em 1983, também em Berlim, a exposição “*A viagem do Príncipe Maximilian de Wied ao Brasil em 1815-1817*”, no Instituto Íbero-Americano; em 1990, a reconstituição de uma parte da viagem de Wied à América do Norte, entre Ohio e Niagara; em 1992, um descendente do Príncipe plantou uma árvore norte-americana da família Ácer no Westerwald, na comemoração do 210º aniversário de sua morte; em 1993, reconstituição das viagens entre Rio de Janeiro e Salvador e pelo rio Missouri; em 1994, a Sociedade dos Amigos do Museu de Westerwald lança o projeto “*Príncipe Max de Wied*” e constitui um grupo de trabalho para organizá-lo, que, em 1995, ganha o patrocínio do Governo do Mainz; também em 1995, realiza-se a exposição “*Príncipe Max de Wied – caçador, pesquisador, viajante*”, no Museu do Westerwald, em Hachenburg.

Hoje, o mundo reconhece em Maximilian um pensador científico extraordinariamente disciplinado, que, ao longo de todas as desordens de seu século, conseguiu se manter um observador atento, aberto e íntegro, uma síntese feliz entre pesquisador e homem do mundo. É como o descreve em livro seu biógrafo Príncipe Karl Viktor de Wied, já citado anteriormente, mas que traduz fielmente a pessoa que foi Maximilian, Príncipe de Wied-Neuwied.



ENTRE PRODUÇÃO, PÓS-PRODUÇÃO E REELABORAÇÃO DA IMAGEM



NARRATIVA E ICONOGRAFIA: RECRIAÇÕES NA OBRA DE NEUWIED

74



“Nossa existência nada mais é do
que uma sucessão de momentos percebidos
através dos sentidos”
Rosseau⁷⁵

As gravuras de Neuwied, constituem um exemplo
clássico de elaboração e re-elaboração estética e conceitual.

Durante sua estada no Brasil, Maximilian desenhou a fauna, flora, aspectos físicos da paisagem brasileira e situações do cotidiano das populações visitadas. Ao lado de um diário sistemático e bem elaborado, seus desenhos, hoje preservados na Biblioteca Brasileira da Fundação Robert Bosch, na Alemanha, guardam os traços de um desenhista, que se não possuía uma técnica apurada, ao menos tratava seus desenhos com um rigor científico e uma preocupação estética.

Para Josef Röder, pesquisador alemão que encontrou os originais do príncipe no palácio de Wied: *“A obra pictórica do príncipe, um aristocrata pintando de forma rústica, é em seu tipo única. Os trabalhos de Joaquim*

⁷⁴ Wied Neuwied, M. von *Isis* op cit. pg. 952 (essa é a única gravura do primeiro artigo publicado por Neuwied. Revista Isis em 1817, tão logo chegou à Europa).

⁷⁵ in Beluzzo, A. M. de M. “O Brasil dos Viajantes” Vol. II

Cândido Guilhobel provavelmente não chegaram ao conhecimento de Maximiliano. Pouco depois dele, três pintores com estudo acadêmico, o austríaco Thomas Ender, o francês Jean Baptiste Debret e o alemão Moritz Rugendas principiam a fixar no papel a vida popular do Brasil e em especial a de sua ex-capital, Rio de Janeiro. Com eles inicia-se verdadeiramente o descobrimento artístico do Brasil e sua gente. O príncipe é a eles associado como um teimoso precursor. Sua obra dificilmente poderá ser comparada à dos dois últimos. Eles procuraram a abundância, a ele, a particularidade típica. Eles dominavam facilmente todas as técnicas usadas em desenho, enquanto ele precisava esforçar-se e atormentar-se para levar ao papel aquilo que via. Com certeza ele evitava frequentemente as interpretações difíceis, enquanto os dois retinham a vida intensa das ruas, tal como se lhes apresentava. Todos porém se completam e se controlam mutuamente. Muita coisa que o Príncipe Maximiliano já havia apresentado ressurgem em Rugendas e Debret. Em muitos detalhes, suas descrições são confirmadas ou completadas por eles, e isto não só em fatos cotidianos, mas oportunamente – e de forma a mais bem vinda – também em fatos raros.⁷⁶

Continua Röder falando do seu espanto ao se deparar com o material: “Quando o autor pela primeira vez teve em mãos os desenhos originais e aquarelas aqui reproduzidos, êle se surpreendeu com as deficiências técnicas, como com o rigor artístico que lhes era inerente. O estilo literário do príncipe, muitas vezes pronunciadamente pitoresco, só se tornou compreensível graças a estes desenhos. Somente agora, também, tornava-se conhecida a maneira de trabalhar do príncipe no Brasil. Desenho e pintura eram partes integrantes de

⁷⁶ Príncipe Maximilia Alexander Phillip, op cit, pg. 94

seu modo de fazer anotações, situando-se freqüentemente eles em primeiro plano. Muitas vezes não representam uma elucidação do texto, mas este sim é que foi redigido segundo as ilustrações. Aquilo que ele retinha no desenho, não descrevia.⁷⁷ Em suas pesquisas zoológicas, pouco desenhou. Bastava-lhe então a preparação.⁷⁸ Em seus estudos etnográficos e folclóricos, porém, o desenho serve-lhe de meio de pesquisa, inconsciente talvez, muitas vezes, desde que ele retém os fatos, que não julgava dignos de serem descritos, porém sua visão incorruptível anota-os, obrigando a mão a retratar o visto.⁷⁹

Numa época em que a fotografia ainda era uma possibilidade remota e sem ser dotado de grandes habilidades nesta área, Neuwied, após seu retorno para a Alemanha em maio de 1817, segundo seu biógrafo Edzard Wied, participou ou permitiu que seus irmãos, inicialmente, re-elaborassem os desenhos originais. Seus irmãos, assim como a maioria dos gravadores que fizeram as recriações eram ligados à Academia de Dresden. Anton Krüger, J. Lips, H. Miller, M.G. Eichler, August Seyfter, J. P. Bittheuser, J.C. Bock e G. Rist, foram alguns desses gravadores.

Já em 1820, por ocasião da primeira edição de suas viagens, os desenhos originais feitos por Maximilian foram reproduzidos pelos gravadores, que alteraram substancialmente as imagens, como poderá ser observado nos exemplos a seguir. Como afirma Ana Maria de Moraes Beluzzo, "A obra *Reise in Brasilien* aparece em Frankfurt entre 1819 e 1822,

⁷⁷ tal afirmação no entanto, contrasta em parte com os dados que serão apresentados, onde observamos uma complementariedade entre desenho e texto narrativo.

⁷⁸ taxidermia dos animais caçados.

⁷⁹ Príncipe Maximilia Alexander Phillip, pg. 11

*em dois volumes acompanhada de um atlas, contando com a colaboração de vários gravadores, em sua maioria do círculo da Academia de Dresden, para transformar os desenhos e aquarelas produzidos em viagem pelo Príncipe Maximilian*⁸⁰ (...) *“Através de sua mãe, que desenhava e fazia poesia razoavelmente, entrou um talento pictórico na família de Wied. (...)”*

O príncipe Maximiliano não deve ter tido outra instrução de desenho além da ministrada por sua mãe e de outra, a necessária aos oficiais para os esboços demonstrativos de terrenos. (...)

*Ao seu tempo não era absolutamente costume que um explorador de terras estranhas desenhasse ou pintasse ele próprio. Humboldt constituiu-se nisso, também, em exemplo brilhante, pois também ele está intimamente ligado ao proto-romantismo renano. Obras descritivas de viagens, mais antigas são em geral ilustradas por artistas que nunca viram o referido país ou seus habitantes, segundo informações dos autores.*⁸¹

Portanto, no decorrer de 5 a 10 anos, os desenhos de Neuwied foram criados, re-elaborados, modificados, com sua participação direta ou não, em função de uma concepção estética e não antropológica. Os desenhos modificados, passaram a ser reproduzidos em outras obras e referenciados como exemplos ou modelos do que seria a natureza, a sociedade e os índios do Brasil, e amplamente utilizados como material didático.

⁸⁰ Beluzzo, A. M. de M., “O Brasil dos Viajantes” Volume II, op cit pg 96

⁸¹ Príncipe Maximilia Alexander Phillip, op cit pg. 12

Os desenhos dos naturalistas, por sua vez, eram essencialmente textos imagéticos, que complementavam o texto verbal, com informações não transmissíveis por palavras.⁸²

O exemplo primeiro é a cena da batalha entre botocudos, intitulado “*Luta de Botocudos em Rio Grande de Belmonte*”, Camara Cascudo refere-se a esta gravura da seguinte forma: “*Um costume original é o duelo coletivo entre os botocudos. A gravura representando o início da luta, quando apenas os dois chefes brigavam à pau, está espalhadíssima. Quase todas as histórias do Brasil reproduzem-na. É um documento da viagem do príncipe de Wied-Neuwied, primeiro a revelá-lo. É o Giacacué. Martius descreveu-o posteriormente. Wied presenciou o giacacué perto de Cachoeirinha, no quartel dos Arcos.*”⁸³

Um equívoco na observação de Camara Cascudo deve ser ressaltado: Como o próprio Neuwied descreve em seu diário, não eram somente os dois chefes que brigavam à pau, ao contrário, um dos chefes encontra-se na gravura encostado na árvore observando o combate. “*Quando saltamos na margem oposta, encontramos todos os selvagens reunidos em grupo, e formamos um semicírculo em torno deles. O combate começava. De início, os guerreiros de ambos os lados soltavam gritos curtos e rudes em desafio mútuo, cercado-se como cães raivosos, ao mesmo tempo que aprontavam os paus. Em seguida, o capitão Jeparaque adiantou-se, passeou entre os homens, olhando sombriamente para diante, de olhos esbugalhados, e cantou, com voz trêmula, uma longa*

⁸² Moreira Leite, M.L. (1997) op cit pg. 114

⁸³ Camara Cascudo, L. “O Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied no Brasil (1815-1817), Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro, 1977 pg. 41.

cantiga, que provavelmente descrevia as afrontas recebidas. Dessa maneira os adversários se tornavam cada vez mais inflamados: de súbito, dois deles avançaram, empurravam-se pelo peito, obrigando o outro a recuar, e começando, então, a terçar os paus.”⁸⁴

Por outro lado, a afirmação de Camara Cascudo de que a utilização dos desenhos de Neuwied, este em particular, em obras sobre a história do Brasil, era generalizado, leva a uma reflexão sobre o conteúdo presente nesta imagem e a referência cultural e antropológica que ela retrata.

Como base inicial, o trecho completo do diário onde Neuwied se refere ao acontecimento da luta entre botocudos ou *Giacacué* como afirma Cascudo:

“A 25 de setembro deixei a ilha e voltei, com todo o pessoal, ao quartel. Em caminho encontrei um grupo de botocudos, sentado em redor da fogueira; pertenciam à horda do capitão Gipaqueiú e tinham atravessado a vau o rio, raso nesse trecho, estabelecendo-se, contra o costume, na margem sul. Muitos meninos pulavam para a canoa, querendo ir conosco até o destacamento. Mal havíamos chegado e aparecia outro bando de selvagens, vindo da margem sul; era a horda do capitão Jeparaque que eu ainda não tinha visto. Formava um quadro estranho toda aquela gente escura erguendo os arcos e as flechas acima da cabeça, passando o rio a vau; ouvia-se de longe o barulho feito nas águas pelo cortejo.

Todos os selvagens traziam aos ombros um feixe de varas de seis a oito pés de comprimento, para o fim de lutar com os capitães June e Gipaqueiú e as suas hordas; o último, entretanto, estava longe, na floresta, e o próprio June, com o

⁸⁴ Wied Neuwied, M. op cit pg. 270/271

seu bando, encontrava-se no momento, ausente do quartel. Os silvícolas correram, com sofreguidão, todos os compartimentos das habitações, atrás dos adversários; não os achando, deixaram os paus no quartel, em sinal de desafio, partindo novamente à tardinha. Estiveram, porém, nos dias subseqüentes, em constante comunicação entre as duas margens, como em geral fazem quando o rio está raso. A 28, o capitão Jeparaque e seu povo vieram mais uma vez; traziam de novo os paus compridos, e perguntaram pelo capitão Gipaqueiú, ainda aqui em vão; contudo, tendo ficado sempre pelas proximidades, tiveram por fim oportunidade para satisfazer o seu desejo de luta. O capitão June, com os três filhos crescidos, e mais o resto de seus homens, aceitou o desafio, aliando-se ao capitão Gipaqueiú.

(A partir deste momento Neuwied inicia a descrição da batalha que dará origem às gravuras mostradas e discutidas na seqüência)

Numa bela manhã de domingo, estando o céu esplêndido e sereno, vimos os botocudos do quartel, alguns com o rosto pintado de preto, outros de vermelho, surgir de repente e atravessar o rio a vau, em direção à margem Norte, todos com feixes de paus aos ombros. Pouco depois, o capitão June e sua horda saíram da mata, aonde uma porção de mulheres e crianças tinham buscado refúgio numa das choças grandes. Mal se soube no quartel, do próximo combate, uma multidão de espectadores, entre os quais os soldados, um sacerdote de Minas e vários forasteiros, a que me juntei, acorreu ao campo de batalha. Por precaução, cada um levou, sob um casaco, uma pistola ou faca, para o caso de a briga virar contra nós.

Quando saltamos na margem oposta, encontramos todos os selvagens reunidos em grupo, e formamos um semicírculo em torno deles. O combate começava. De início, os guerreiros de ambos os lados soltavam gritos curtos e rudes em desafio mútuo, cercando-se como cães raivosos, ao mesmo tempo que aprontavam os paus. Em seguida, o capitão Jeparaque adiantou-se, passeou entre os homens, olhando sombriamente para diante, de olhos esbugalhados, e cantou, com voz trêmula, uma longa cantiga, que provavelmente descrevia as afrontas recebidas. Dessa maneira os adversários se tornavam cada vez mais inflamados: de súbito, dois deles avançaram, empurravam-se pelo peito, obrigando o outro a recuar, e começando, então, a terçar os paus. Um desferiu com toda força uma pancada no outro, sem escolher lugar; este suportou o primeiro ataque séria e calmamente, sem tugar, chegou depois sua vez, e assim se arrumaram pauladas violentas, cujos vestígios por muito tempo ficaram visíveis nos corpos nus, sob a forma de grandes inchaços. Havendo nos paus muitas pontas resultantes dos galhos cortados, o efeito das pancadas nem sempre se limitava às inchações, pois o sangue escorria da cabeça de muitos combatentes. Logo que dois deles acabavam de malhar-se dessa bela maneira, outros dois pelejavam ao mesmo tempo: mas nunca se agrediam à mão. Quando o duelo se tinha prolongado por algum tempo, voltavam a fitar-se com olhar grave, soltando gritos de desafio, até que o heróico entusiasmo os tomava de novo e punham os paus a funcionar.

Enquanto isso as mulheres também brigavam valentemente; chorando e berrando, seguravam-se pelos cabelos, esmurravam-se unhavam-se arrancavam das orelhas e do lábio inferior os batoques de pau, espalhando-os como troféus pelo campo de batalha. Se alguma punha por terra a adversária, uma terceira,

*que estava por detrás, agarrava-a pelas pernas, derrubando-a também ao chão, e assim se iam prostrando umas às outras. Os gritos e o alarido das mulheres e crianças, vindos das malocas vizinhas, ainda mais aumentavam o efeito desse impressionante espetáculo.*⁸⁵

(Para o príncipe Maximilian, nenhum detalhe se perde, dos gritos, aos objetos que caem, do sangue aos vergões na pele. Na seqüência da narrativa, Maximilian e outros interrompem a contenda dos botocudos, o que, ocasionou um outro fato. Quando os estrangeiros se afastaram e seguiram viagem, dias depois, os botocudos reiniciaram a batalha até que o assunto fosse resolvido.)

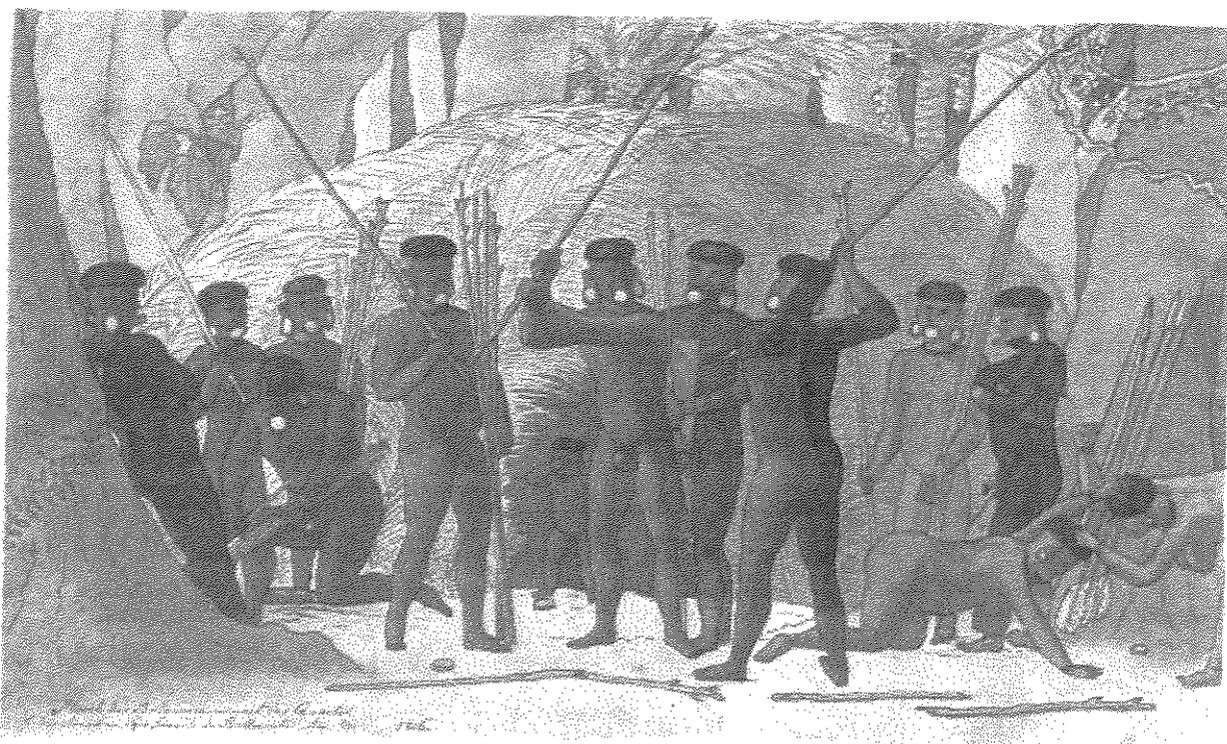
“ E por este modo o combate durou cerca de uma hora; embora todos dessem mostras de cansaço, alguns ainda mostravam coragem e perseverança, rodeando-se aos gritos de desafio. O capitão Jeparaque, figura principal do bando ofendido, resistiu até o fim; todos pareciam cansados e exaustos, quando ele, ainda não disposto a fazer a paz, continuou a cantar a trêmula cantiga e a encorajar sua gente a persistir no combate, até que fomos a ele e batemos-lhe no ombro, dizendo-lhe que era um guerreiro valente, mas já estava em tempo de fazer-se a paz; ao que, por fim, se retirou subitamente do campo, voltando ao quartel. O capitão June não mostrou tanta energia; sendo velho, não tomou parte no combate, ficando constantemente na retaguarda.

Todos nós deixamos então o campo de luta, juncado de batoques de orelha e de paus quebrados e voltamos ao quartel. (...) Só algum tempo depois soube da razão da batalha de que tinha sido espectador. O capitão June, com seu povo,

⁸⁵ *ibidem* pg. 270 - 271

estivera caçando na margem sul do rio, nas terras de Jeparaque, matando alguns porcos-do-mato. Este se sentiu grandemente insultado, pois os botocudos sempre respeitam, mais ou menos estritamente, os limites das zonas de caça, que, em geral, tem o cuidado de não ultrapassar; tais infrações constituem os motivos habituais das querelas e guerras. (...) Pouco depois de minha partida do Quartel, segundo me informaram, deu-se aí um combate ainda maior, por ocasião da volta do capitão Gipaqueiú, amigo e aliado do capitão June.⁸⁶

A seguir passamos ao desenho original de Neuwied.



GRAVURA ORIGINAL PERTENCENTE HOJE AO ACERVO DA BRASILLANA DA BOSCH

⁸⁶ *ibidem* pg. 272

A ilustração mostra uma luta entre dois grupos rivais de botocudos na região de Rio Grande de Belmonte. No canto direito, duas mulheres lutam sem serem observadas pelos homens, mais interessados na luta com as varas. Uma criança na área central da imagem chora com a mão sobre os olhos. Observam-se varas quebradas no chão, sinais de uma luta em andamento e as pinturas corporais dos botocudos, todos estão nus, alguns com a área genital exposta na imagem. São ao todo, 10 índios adultos, homens, uma criança e duas mulheres. As mulheres descritas por Wied em sua narrativa estão no canto direito como afirmado e são as únicas que se agridem com as mãos.

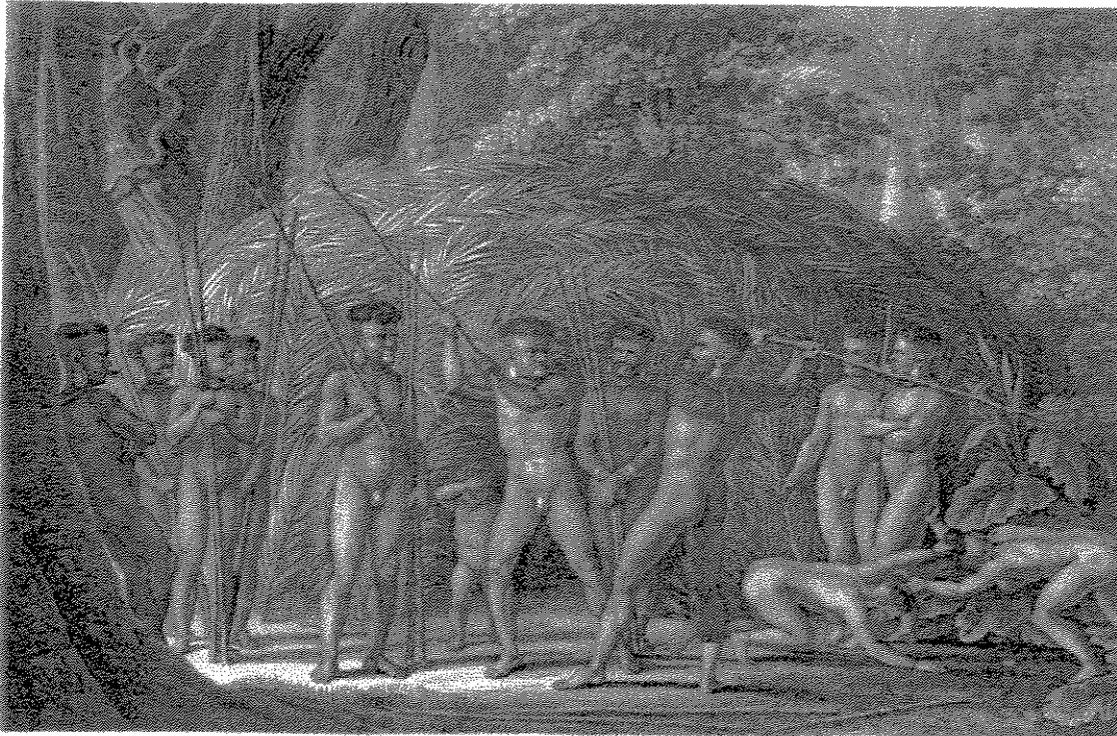
Nas gravuras criadas posteriormente vários detalhes desaparecem ou são substituídos, *“percebem-se as alterações introduzidas nesse processo pelo gravador, seja idealizando os corpos das figuras, seja pela apreciação negativa das práticas guerreiras, seja ao interpretar a paisagem.”*⁸⁷

As gravuras a seguir, foram feitas a partir do original e são as que compuseram as edições de *Reise in Brasilien*, em vários idiomas. São as imagens que serviram como base para a pesquisa sobre os botocudos e utilizadas em material didático, como citado por Cascudo.

As alterações introduzidas de uma cena para outra, como será observado são evidentes. A ilustração mostra uma luta entre dois grupos rivais de botocudos na região de Rio Grande de Belmonte, no canto direito, duas mulheres lutam, sem serem observadas pelos homens, mais interessados em sua luta com as varas. A criança na área central da imagem cobre os

⁸⁷ Beluzzo, A. M. de M. “O Brasil dos Viajantes” vol. II, op cit. pg. 98

olhos com a mão. Observam-se varas quebradas no chão, sinais de uma luta em andamento, as pinturas corporais dos botocudos, todos estão nus, a maioria com a área genital encoberta. São ao todo na imagem, 07 adultos homens, uma criança e aparentemente, além das duas mulheres que lutam no canto direito, mais três observam no canto esquerdo.



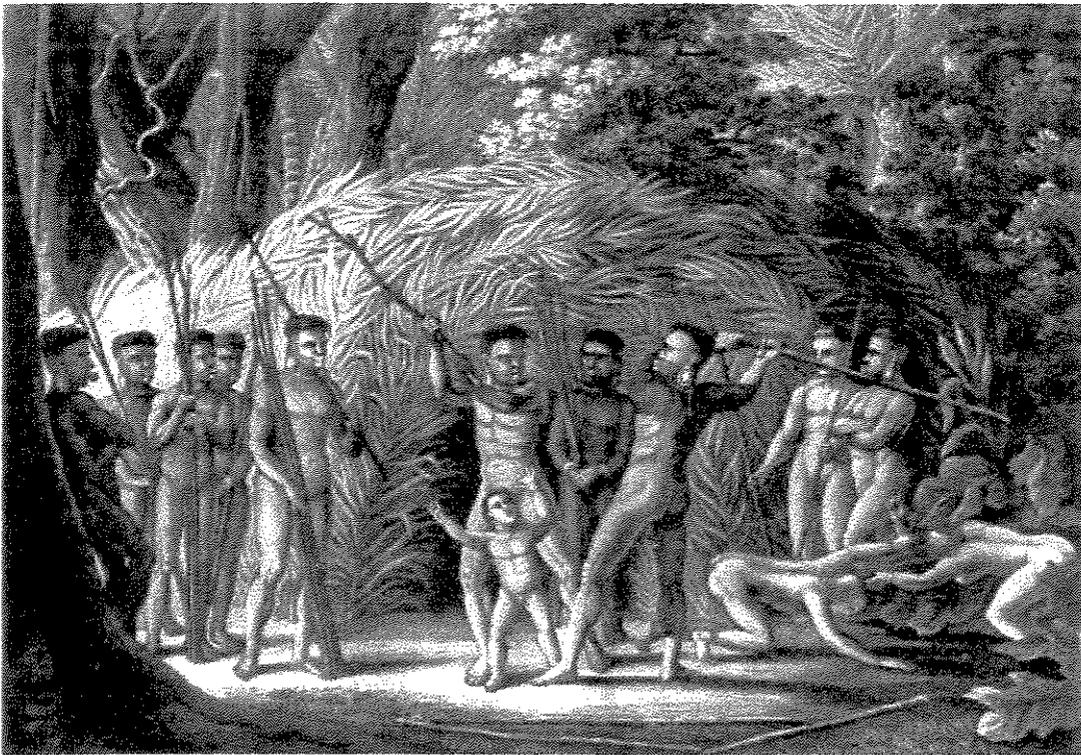
CRIAÇÃO BASEADA NO ORIGINAL, REALIZADA POR H. MILLER.

Nota-se tanto na fisionomia dos índios, quanto em sua constituição corporal muitas diferenças do original de Neuwied. Os índios parecem africanos. Os botoques que dão a denominação do grupo aparecem na gravura como elementos sobre os lábios e não inseridos neles.

Esta recriação da batalha dos botocudos é uma das gravuras mais populares da obra Viagem ao Brasil de Maximilian von Wied-Neuwied, e

como citado anteriormente, Câmara Cascudo nos mostra que foi uma das mais utilizadas como referência em livros sobre o Brasil e por outros viajantes.

Acompanhando a observação desta imagem com uma leitura do texto e da imagem original, fica evidente que o autor da gravura H. Miller, não tinha conhecimento adequado de como eram os tipos físicos dos indígenas americanos, colocando-os com as feições africanas no desenho, o que estaria, muito provavelmente, mais próximo da realidade do autor.

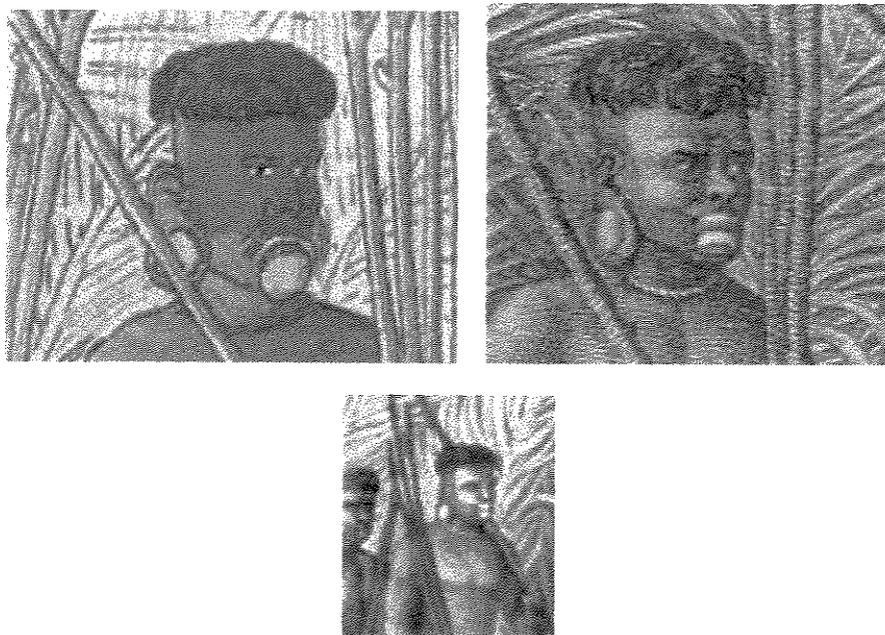


criação baseada no original de Neuwied, note-se as diferenças entre a gravura anterior e o original

Nesta outra gravura, o indiozinho que no desenho original chora, e no segundo tampa os olhos com as mãos para não ver a luta, tenta impedir que a batalha prossiga. Numa postura clássica de anjo, ele é o único com a

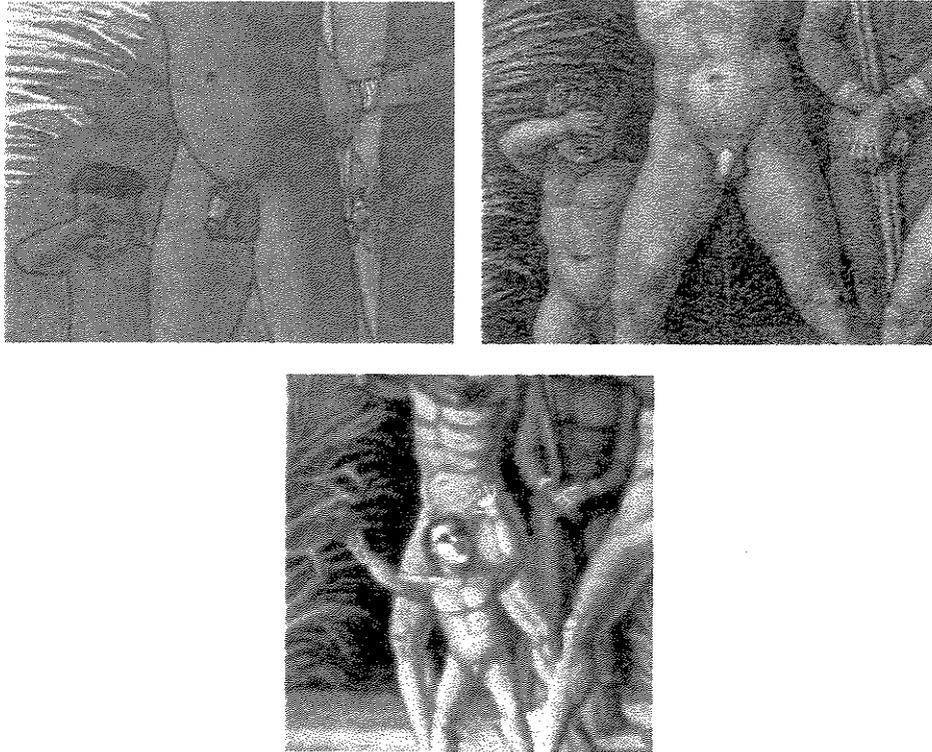
genitália exposta. todos os outros estão cobertos de uma forma ou de outra. A própria posição do menino impede a visão da genitália dos adultos. Há na cena, 12 adultos além da criança e as feições de negros ainda perduram. Rostos femininos foram colocados como na gravura anterior, onde no original eram masculinos.

Numa aproximação da cena, em detalhes, podemos verificar as alterações realizadas.



Nas gravuras acima observa-se a diferença dos traços fisionômicos do original e das gravuras que fazem parte das obras publicada de Wied-Neuwied. Os cabelos e as feições do índio botocudo são reproduzidos como traços de negros. Os botoques aparecem na gravura sobrepostos ao rosto e não inseridos nos lábios. Os das orelhas, mais como um adorno externo, como um brinco. No terceiro desenho o feixe de varas que nos anteriores aparecem sobre o ombro esquerdo, foi para o ombro direito do índio em

questão. As varas, que na narrativa tem pontas e no desenho original também, passam a ser caniços lisos nas recriações.



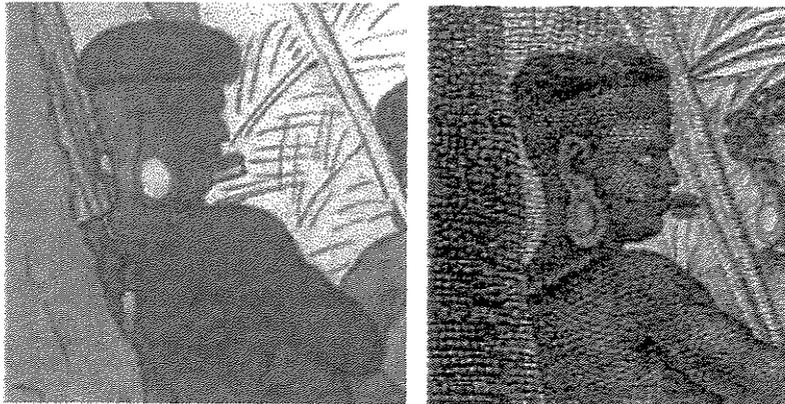
O pequeno índio que parece chorar com a mão no rosto, na gravura, aparece como os demais índios, com o contorno exageradamente delineado em seus músculos e parece estar cobrindo o rosto. O índio a direita da cena, aparece com as mãos em posição invertida e cobrindo o órgão genital. O da gravura seguinte é colocado na cena de forma a impedir a vista da genitália do índio. Neuwied refere-se no texto mostrado anteriormente à: *“Os gritos e o alarido das mulheres e crianças, vindos das malocas vizinhas, ainda mais aumentavam o efeito desse impressionante espetáculo”*. A presença na gravura original do menino que parece chorar coaduna com o texto. Mesmo na

segunda gravura, onde recobre o rosto com a mão, o mesmo acontece. Fica evidente que na terceira gravura não há possibilidade de relação do texto com a imagem.



Várias modificações neste lado da cena. Os índios tem suas feições totalmente modificadas, novamente caracterizando-os como negros. Alguns índios da cena, passam a ter feições femininas e tem seus órgãos genitais cobertos. A presença feminina descrita por Neuwied no texto, foi retratada no canto oposto, com as mulheres lutando. As demais presenças na imagem

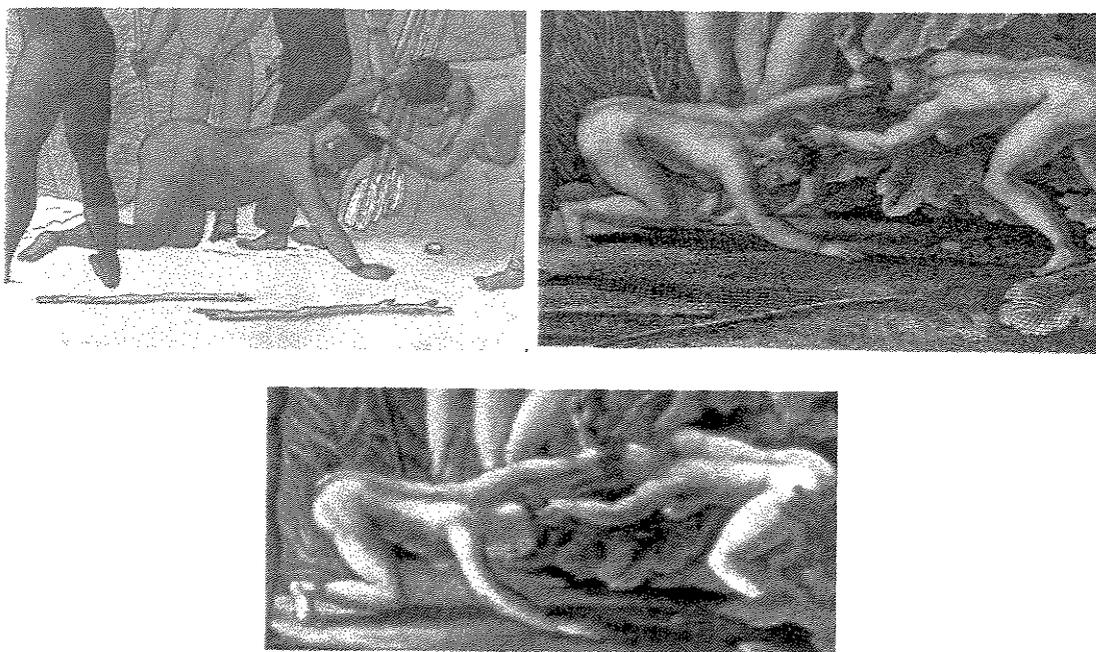
original são masculinas. Novamente os botoques aparentam ser colocados como máscaras no rosto e não inseridos nos lábios e orelhas. Os corpos de contornos arredondados e naturais ficam musculosos, tanto numa quanto em outra reprodução.



Neste detalhe fica mais evidente a questão dos botoques. Neuwied conviveu com os botocudos e tem a exata dimensão do adorno, comentando por várias vezes na sua narrativa. O mesmo não acontece com as demais gravuras. O adorno usado no pescoço também desaparece na gravura. A personagem que é demonstrada no detalhe é o capitão June, que Neuwied

mostra na narrativa, que em virtude de sua idade avançada afastava-se e observava apenas a cena da luta.

O desconhecimento por parte dos gravadores, da realidade fisionômica do índio botocudo e do índio brasileiro, baseado apenas pelas gravuras de Neuwied e pelas suas descrições acaba por introduzir erros grotescos nas imagens que foram editadas e amplamente divulgadas.



Contornos arredondados dos corpos femininos na gravura original dão lugar a corpos musculosos, nas recriações, seios grandes e pesados dão lugar a seios pequenos e firmes. Uma folhagem na última gravura, aparenta ter a função de ocultar as nádegas da índia botocudo. A terceira gravura, aparentemente, tem como modelo a anterior e não a original, observa-se isso, por exemplo, nas personagens que estão ao fundo da luta.

Neuwied descreve a cena com naturalidade:

“Enquanto isso as mulheres também brigavam valentemente; chorando e berrando, seguravam-se pelos cabelos, esmurravam-se unhavam-se arrancavam das orelhas e do lábio inferior os batoques de pau, espalhando-os como troféus pelo campo de batalha. Se alguma punha por terra a adversária, uma terceira, que estava por detrás, agarrava-a pelas pernas, derrubando-a também ao chão, e assim se iam prostrando umas às outras. “

Como pode ser observado nos detalhes da gravura *“Luta de Botocudos em Rio Grande de Belmonte”*, as alterações com relação ao original, presentes nas recriações, modificam não só o conteúdo da imagem, como também alteram o referencial do olhar do leitor/observador que delas faz uso. A composição do cenário é alterado nas duas recriações analisadas e as características dos botocudos também, o que faz com que a leitura da imagem, em ambos os casos, remeta à narrativa e faça com que o leitor/observador da imagem, que não tenha maiores informações sobre os botocudos, construa uma imagem completamente equivocada deles.

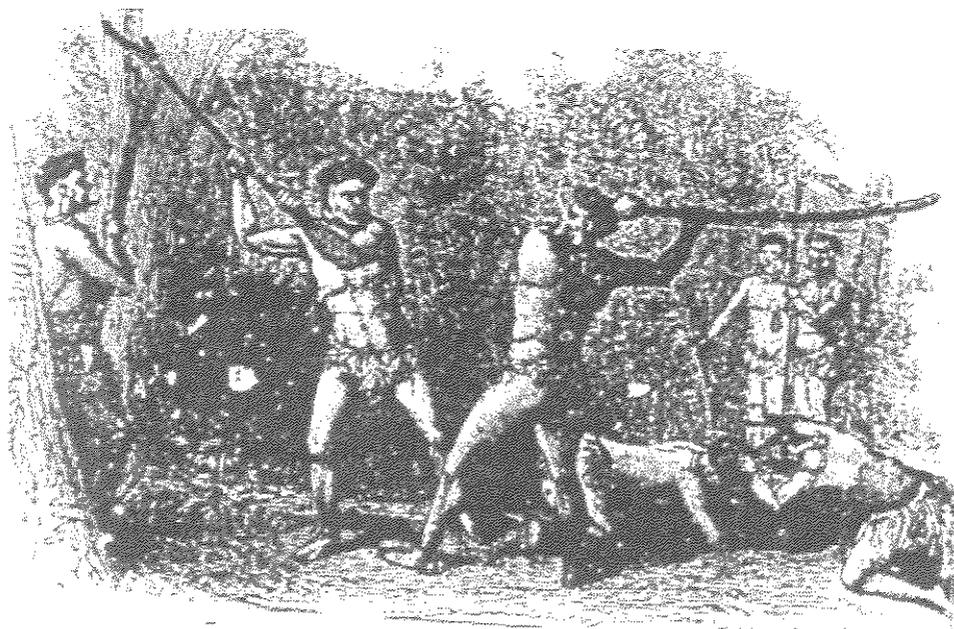
É importante frisar que ambas as recriações foram utilizadas nas edições de *Viagem ao Brasil* de Neuwied, que percorreram o mundo.

Continuando a análise de algumas imagens de Maximilian, constatamos que além das recriações de seus desenhos como no exemplo anterior, existem outros desenhos onde alterações foram feitas com sua aprovação por seus irmãos, segundo seu biógrafo Edzard Wied, e que por sua vez serviram de base para recriações posteriores. Neste caso, o olhar primordial de Neuwied, teria sido modificado, com sua aprovação, por seus

irmãos ou pintores conhecidos, e posteriormente, estes desenhos re-elaborados, teriam sido a base das novas criações que serviriam de base ilustrativa das obras do príncipe editadas nos vários países.

Essas obras tornaram-se referência para a pesquisa científica dos botocudos, como foi exemplificado e também como fonte de informação sobre a fauna das regiões visitadas pela Expedição de Maximilian e presentes em material didático, ainda no final do século XIX.

“Embora a introdução de gravuras e mapas no ensino de História, exista a cerca de um século, e a multiplicação de imagens apresentadas atualmente como material didático demonstrem a importância desse recurso na cultura histórica escolar, a reflexão sobre o papel que efetivamente desempenham no processo de ensino e aprendizagem é escassa.”⁸⁸



COMBATE ENTRE DOIS AYMORÉS

⁸⁸ Bittencourt, C. Livros Didáticos entre Textos e Imagens in O Saber Histórico na Sala de Aula, Coleção Repensando o Ensino, Ed. Contexto SP, 1998 pg. 70

Um dos principais autores de livros didáticos do Século XIX, foi o Dr. Joaquim Maria de Lacerda. Morando a maior parte de sua vida em Paris, o Dr. Lacerda escreveu livros didáticos de Português, História do Brasil e Geral, Geografia e Conhecimentos Gerais. Suas obras continham ilustrações como a apresentada abaixo, intitulada *Combate Entre dois Aymorés*. Claramente inspirada nos desenhos apresentados anteriormente da luta de Botocudos, esse desenho tem, por sua vez, várias outras modificações se comparadas com todas as versões apresentadas anteriormente. Inicialmente até o título já induz ao erro, pois os Aimorés desapareceram enquanto grupo indígena, segundo alguns autores, por causa de lutas com os Botocudos, e num período muito anterior à passagem de Maximilian pela região. O certo é que a gravura de Neuwied, que nunca esteve perto de um Aimoré, não se referia a eles. O desenho por sua vez está claramente distorcido. O índio encostado na árvore parece ignorar a luta, os que brigam no chão parecem homens e não mulheres, vários personagens presentes no original desapareceram como o indiozinho e todos os índios passaram a portar tangas para esconder a genitália. Alguns dos desenhos contidos nos trabalhos de Lacerda foram assinados por Navellière e estes constituíram-se em fonte de informação iconográfica aos jovens brasileiros e representavam, frequentemente, cenas de guerra entre índios e antropofagia ou enalteciam a

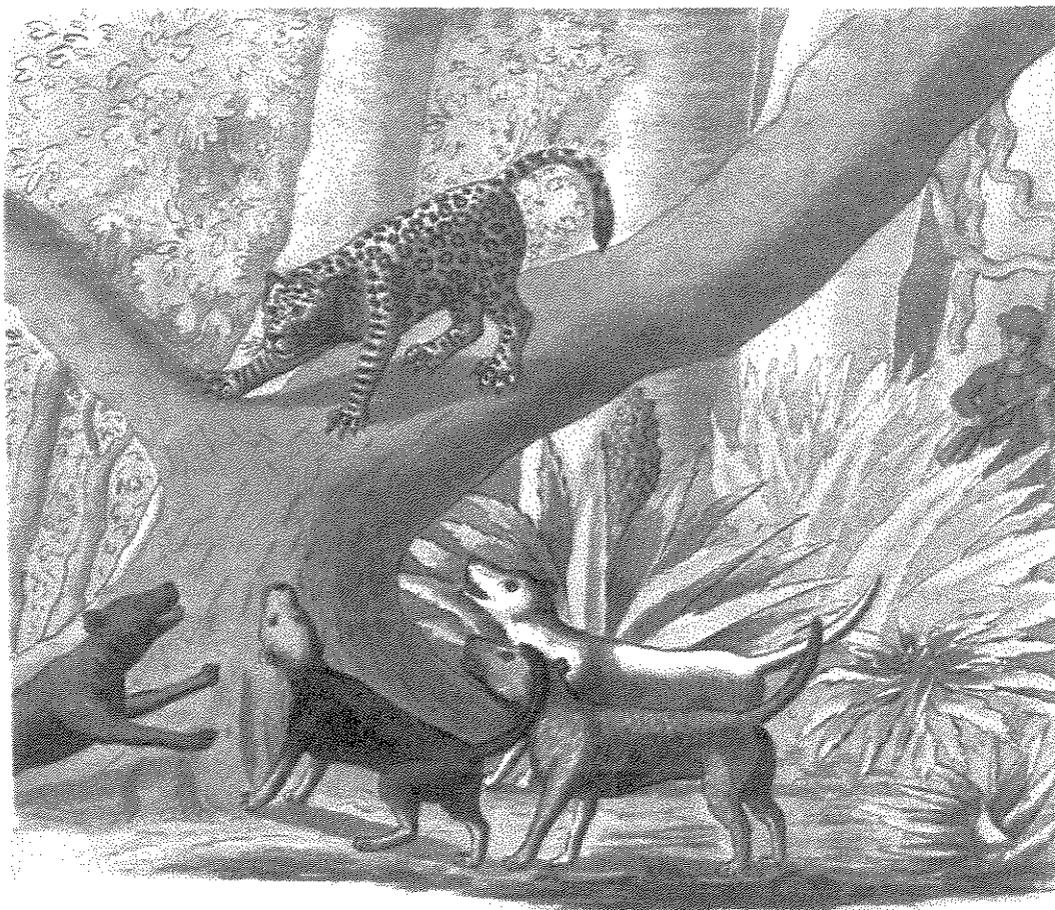
obra evangelizadora e civilizatória da colonização européia e da religião cristã.⁸⁹

No exemplo a seguir, o cenário aparentemente é desenhado por Neuwied sem sua participação direta na cena. Ele descreve em seu diário uma caçada à onça pintada, relatando como buscara conseguir um crânio desta espécie e como lhe contaram ter sido abatida a mesma.

“Encantados com o sucesso da nossa primeira caçada de araras, embarcamos e passamos pela Coroa da Palha, onde um córrego, o Riacho da Palha, deságua no rio; atingimos, à tardinha, a Coroa de Timicui, onde encontramos pouso em algumas velhas e abandonadas cabanas de pescadores. Era aí que eu devia achar o crânio da bela e grande onça, (“yaguaraté”) cuja pele havia sido comprada por mim em Ibibura, oito dias depois de ter abatido a fera, nesse trecho da floresta. Dois caçadores, atravessando a mata com alguns cães, a procura de veado e outras caças, defrontaram-se acidentalmente com o animal, não longe do rio, próximo a um riacho, e, como muitas vezes acontece, acuaram-na de encontro a um tronco de árvore caído obliquamente, onde lhe desfecharam um tiro mortal. Já havia passado as garras num dos cães quando um segundo tiro no pescoço a abateu de vez.”⁹⁰

⁸⁹ ibidem pg 82

⁹⁰ Wied Neuwied, M. op cit pg 241-242



Jagô com longo. Fevereiro. 1817.

Neuwied

GRAVURA ORIGINAL DE NEUWIED⁹¹

⁹¹ Coleção Brasileira da Bosch



GRAVURA PÓS-PRODUZIDA, AUTORIA DESCONHECIDA MAS ATRIBUÍDA AOS IRMÃOS DE
NEUWIED POR EDZARD WIED



HUMANIZAÇÃO DAS FEIÇÕES DA ONÇA EM GRAVURA CRIADA A PARTIR DO DESENHO ANTERIOR

A partir dos desenhos anteriores, e da leitura do texto de Neuwied, podemos perceber que a face da onça, passa por modificações bastante significativas. O cenário também se modifica. Na leitura do texto, podemos perceber que o animal encontrava-se sobre um tronco de árvore, o que no desenho original, ainda pode ser subentendido pelo fato de não haver um detalhamento da cena. Nos posteriores o tronco vira uma árvore com cipós e folhas. A seguir mostramos detalhes dos desenhos, onde poderá ser observado um processo de “*humanização*” das feições da onça, dando-lhe características monstruosas.⁹²

⁹² Em *Monstros e Monstregos do Brasil*, Escragnole Taunay, nos traça um panorama dos mitos sobre animais monstruosos que habitariam o Brasil. Em sua pesquisa ele traz a luz interessantes depoimentos e obras que tratam da questão. O desenho em questão da onça, pode dar uma dimensão sobre este problema, com o rosto “quase humano” da fera brasileira. O delicioso texto de Taunay, nos mostra que até as



DETALHE DA GRAVURA ORIGINAL DE
MAXIMILIAN NEUWIED



DETALHE DA GRAVURA
PÓS-PRODUZIDA



DETALHE DA GRAVURA
CRIADA E PUBLICADA

expedições científicas do século XIX, obras apócrifas, ou com autores aparentemente investidos de “autoridade científica”, ou citando autores conhecidos, montaram um panorama da fauna, da flora e da sociedades brasileiras, com inúmeras aberrações. Índios sem cabeça e com olhos no tronco, anões, gigantes, deformados, peixes, animais e plantas venenosos e com feições demoníacas, completavam o quadro Dantesco da representação do Brasil, em obras editadas e re-editadas em várias línguas na Europa, e que representaram por muito tempo, uma das únicas imagens do Novo Mundo disponíveis.

Nos exemplos a seguir uma gravura dos índios Puris, nos mostra um cenário onde o comportamento das personagens da cena, pôde ser intuído, mas é bastante influenciado o olhar, se uma leitura da narrativa de Neuwied for feita antes:

“O caminho conduzia a um vale que atravessava os canaviais; continuou, depois, por uma trilha estreita, até que, afinal, no mais espesso da floresta, encontramos algumas choças, denominadas “cuari” na língua dos Puris. São, não há dúvida, das mais primitivas do mundo. A rede de dormir, tecida em embira (fibra cortical tirada de uma espécie de Cecropia) fica suspensa entre dois troncos de árvores, aos quais, em cima, está amarrada transversalmente, com cipó, uma viga, contra a qual dispõe-se obliquamente, do lado do vento, grandes palmas, forradas embaixo com folhas de Heliconia ou de patioba e, quando perto das plantações, de bananeiras. Próximo a uma pequena fogueira, vêem-se, no chão, cuias feitas com os frutos da Crescentia cujete, ou umas poucas cabaças, uma pequena vela, várias miudezas, bambus para flechas e pontas de flecha, algumas penas e provisões; tais como banana e outras frutas. Os arcos e as flechas ficam encostados numa árvore, e cachorros esqueléticos lançam-se, latindo estrepitosamente, sobre o estrangeiro que se aproxima da mata. As choças são pequenas e tão expostas de todos os lados, que se o tempo é mau, os escuros moradores procuram proteção comprimindo-se em roda do fogo e acocorando-se nas cinzas: fora daí, o homem se estende à vontade na rede, enquanto a mulher cuida do fogo e assa a carne, que eles espetam num pau pontudo.”⁹³

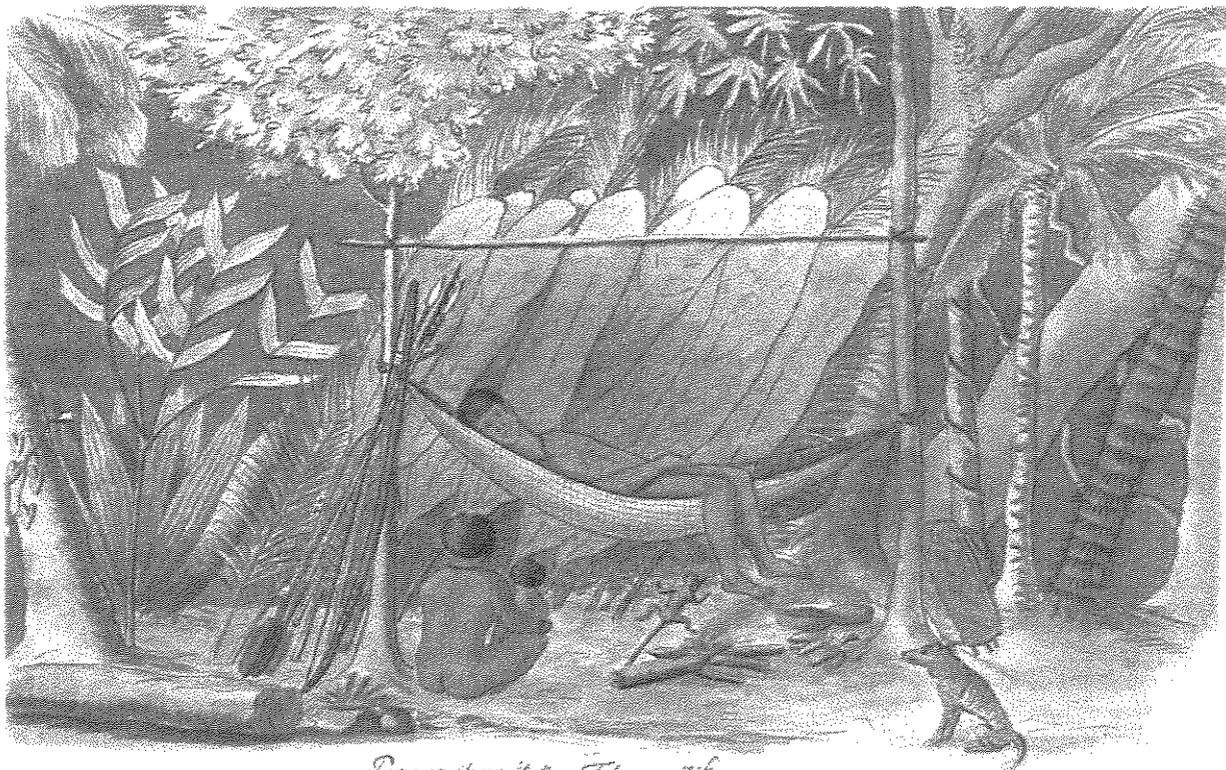
⁹³ Wied-Neuwied, M. von op cit 110-111

A narrativa de Maximilian Neuwied, procura dar conta de um universo de informações muito grande. Detalhes que não escapam a sua percepção de viajante, ou ao seu olhar inquieto de cientista.

Herbert Baldus, sobre essas gravuras afirma: *“Mas se estas obras de artistas europeus, que procuravam corrigir os defeitos dos esboços desenhados pelo próprio viajante, forem comparados com os rústicos originais insertos na presente publicação das Edições Melhoramentos, verifica-se que o príncipe soube reproduzir com relativa fidelidade os característicos daqueles índios na fisionomia e na aparência total. Mostrando, por exemplo, grupos de índios Puris, não se esquece nem do traços mongolóides, nem das ralas barbas, nem dos trapos obtidos dos brancos para cobrir as vergonhas. Mas na gravura elaborada para o público europeu, os mesmos Puris correspondem perfeitamente ao que então se imaginava como sendo o estado paradisíaco dos “povos naturais” não depravados pela civilização. Andam agradavelmente por entre palmeiras num caminho limpo como uma estrada de rodagem. Sumiram-se as barbas e os trapos. O homem de tanga que, no esboço de Wied, estava completamente virado em direção ao espectador, mudou, agora nu, a posição das pernas de modo que a coxa assumiu a função de guarda-sexo. Transformou-se também o homem inteiro num verdadeiro adônis a gosto da donzela branca, perdendo os malares largos para um rosto mais fino e tendo nos olhos mais redondos uma expressão mais suave. As mulheres desengraçadas, pesadonas, no original do viajante, adquiriram nas mãos dos embelezadores, quase a elegância duma moderna esportista.”*⁹⁴

⁹⁴ Príncipe de Wied, Maximilian Alexander Phillip op cit pg. 102

Nas gravuras a seguir, a cena descrita anteriormente, primeiro pelo próprio Neuwied, depois pós-produzida e depois a criada a partir da pós-produzida e editada nos livros.



Picra em ilhas do Brasil. Fevereiro 1816.

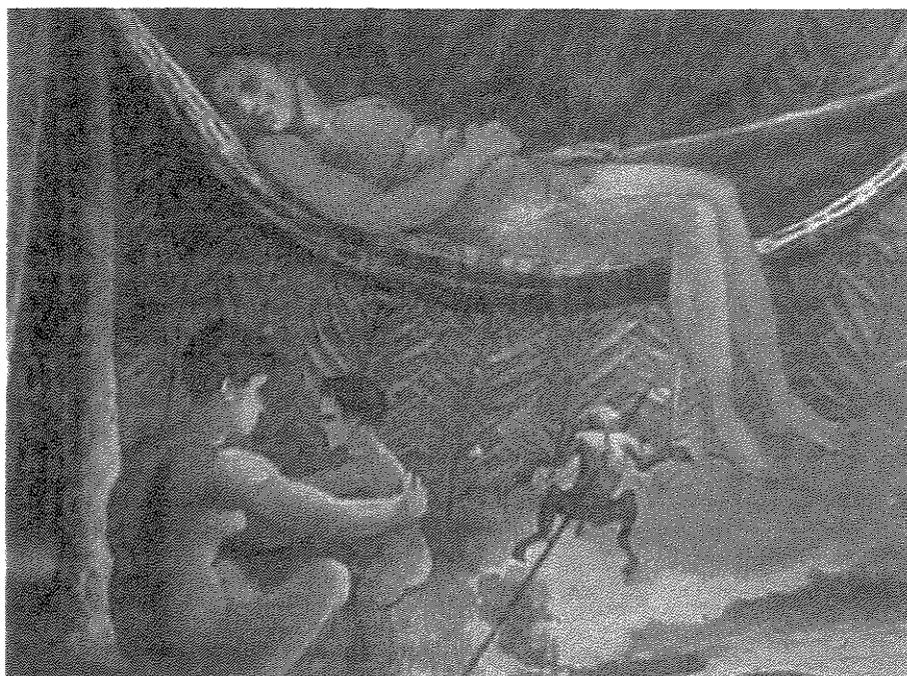
GRAVURA ORIGINAL DE NEUWIED



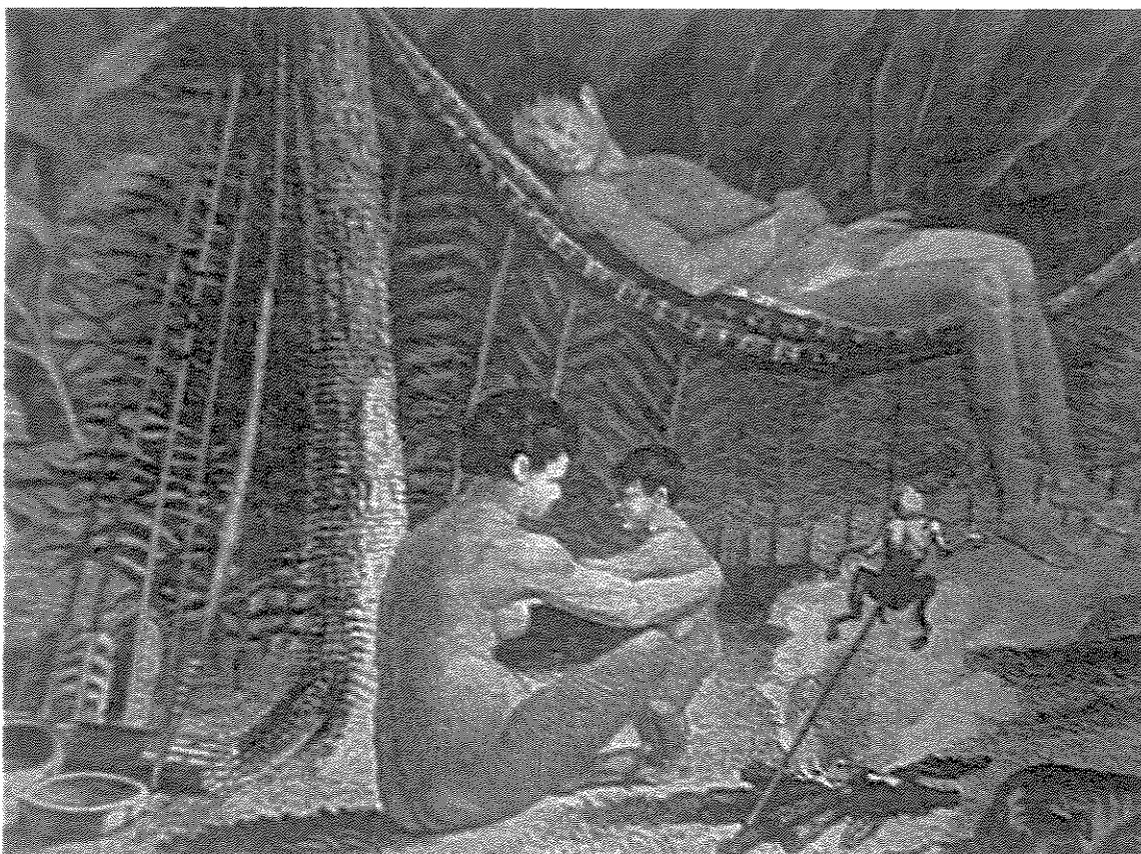
GRAVURA PÓS-PRODUZIDA



GRAVURA CRIADA A PARTIR DA ANTERIOR



DETALHE DA GRAVURA ACIMA



GRAVURA DIFERENTE DA ANTERIOR.

Nas 4 versões apresentadas neste caso, mudam-se as feições dos índios Puris e o cachorro, que no original de Neuwied está em pé e observa a cena, nas demais encontra-se deitado, adormecido. É interessante notar que a ausência de contato com a realidade tropical, não permitiu aos gravadores nem às pessoas ou pessoa que recriou o desenho posteriormente, um domínio da luminosidade nem da natureza dos trópicos.

O relato de Maximilian, nos leva a observar na cena, a perceber na imagem, alguns detalhes que estão presentes na narrativa. Neste caso, o texto atua como complemento à uma leitura da iconografia.

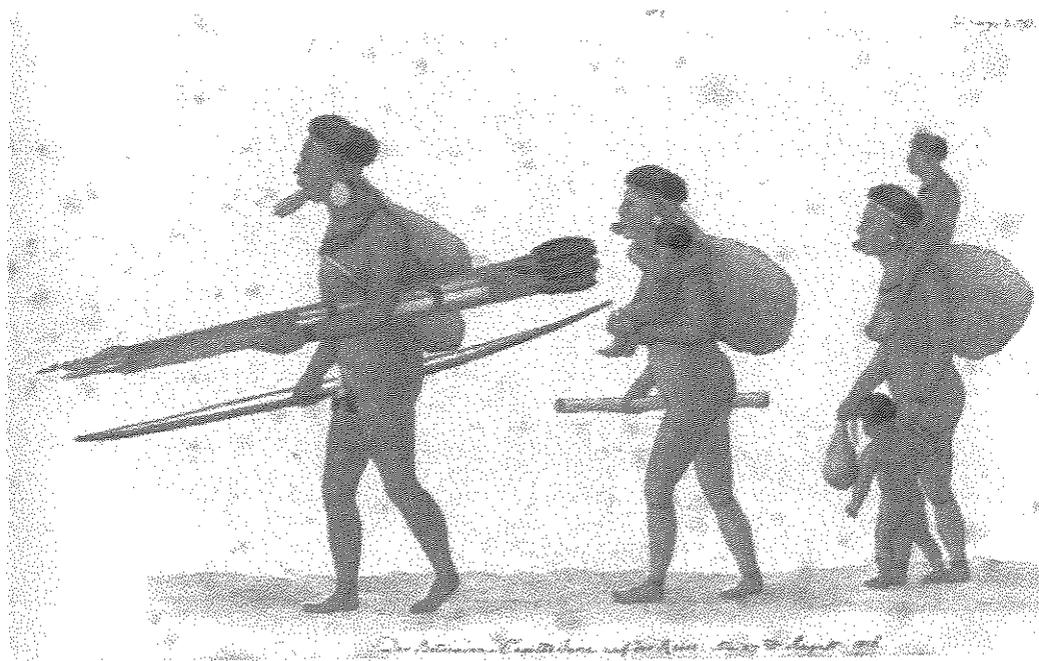
Os exemplos a seguir, são também interessantes, pois além das gravuras originais e das pós-produzidas, há as que foram criadas para as edições de Viagem ao Brasil e existem verdadeiras montagens de cenas utilizando-se elementos de dois desenhos diferentes. As duas gravuras base são a do botocudo levando um prisioneiro e a do capitão June e família chegando ao Quartel.



*Ein Botocudo mit seinem Gefangenen.
August 1876.*

GRAVURA ORIGINAL DE NEUWIED

Narrativa de Maximilian sobre esta cena, baseado numa história de canibalismo contada por “Quack” o jovem botocudo que depois acompanha Neuwied para a Alemanha: “Um chefe de nome “Jonué cudgi”, filho do famoso “Jonué iakiiam”, aprisionara um patacho. Todo o bando se reuniu, o prisioneiro foi trazido de mãos amarradas, sendo morto por “Jonué cudgi”, com uma flechada no peito. Fizeram então uma fogueira, onde foram cortadas e depois assadas, as coxas, os braços e as outras partes carnudas do corpo, que todos depois comeram, dançando e cantando.”⁹⁵



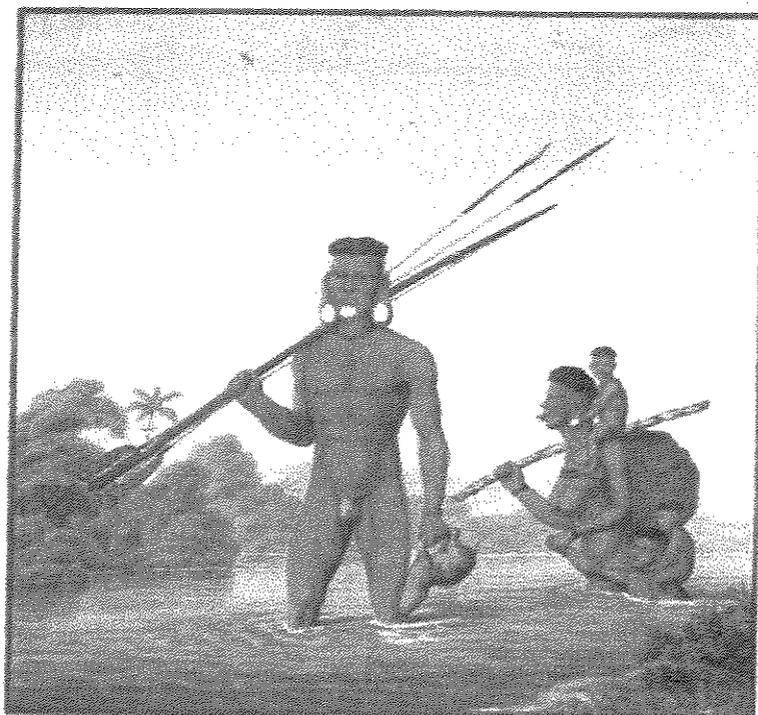
GRAVURA ORIGINAL DE NEUWIED

Em sua narrativa, Wied-Neuwied descreve da seguinte forma a cena acima: “ (...) apenas havia dado alguns passos, quando o chefe da borda, capitão

⁹⁵ ibidem pg 315

*June, velho de aspecto rude, mas de boas intenções, me apareceu de repente. Saudou-me da mesma maneira que seus companheiros; sua fisionomia, porém, era ainda mais extraordinária que a dos outros, pois usava, nas orelhas e no beijo, botoques de quatro polegadas e quatro linhas inglesas de diâmetro; mostrava-se, também, forte e musculoso, mas já enrugado pela idade. Tendo deixado a mulher atrás, carregava às costas dois pesados sacos e um grande feixe de flechas, bem como caniços para flechas.*⁹⁶

Houve a produção de uma terceira gravura, de autoria desconhecida, ou como dissemos anteriormente, atribuída por Edzard Wied, aos irmãos de Neuwied, que juntou dois elementos, um de cada uma das gravuras mostradas anteriormente.

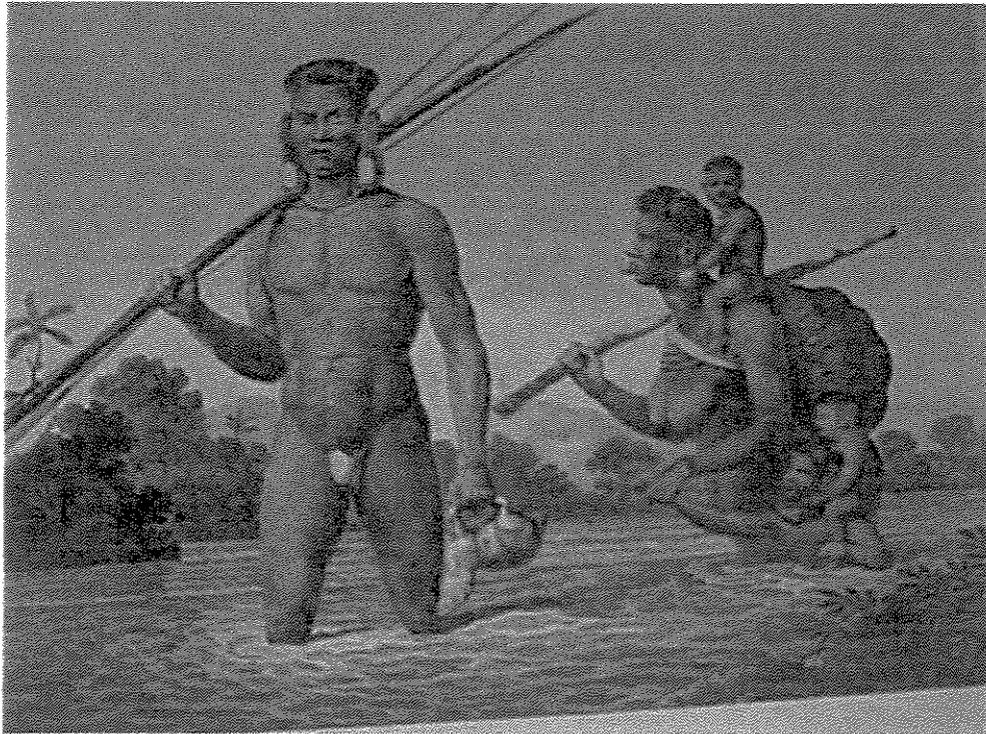


GRAVURA CRIADA A PARTIR DAS ANTERIORES

⁹⁶ ibidem pg 247

Pode-se observar que o índio que na primeira gravura aparece caminhando no leito de um riacho puxando o prisioneiro, aparece nesta cena com uma caça na mão e sendo seguido por uma mulher e 3 crianças, imagem por sua vez baseada na segunda gravura de Neuwied. Houve evidentemente uma montagem da cena.

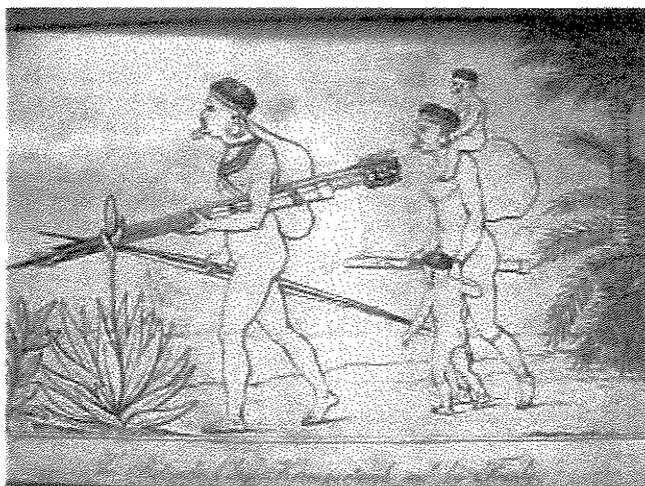
Este desenho por sua vez, foi a base para que diversos gravadores fizessem as gravuras para as edições de Viagem ao Brasil, o que pode ser demonstrado nos exemplos a seguir.



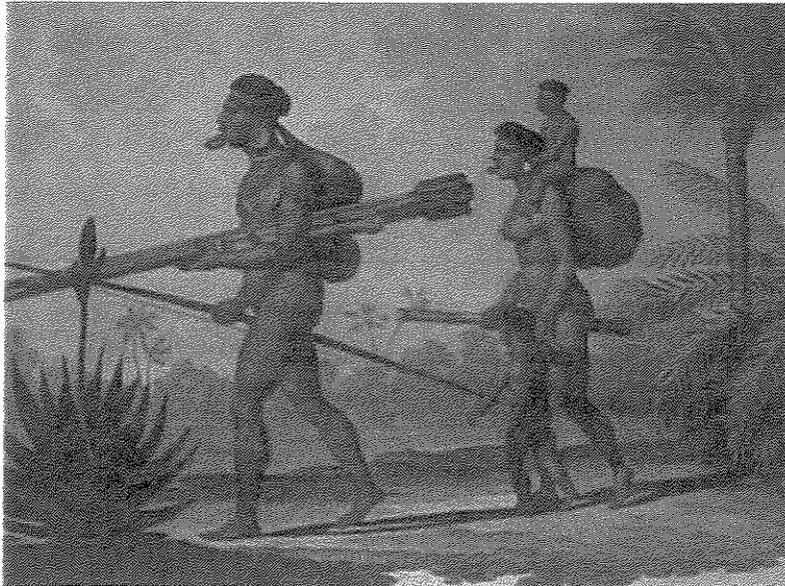
GRAVURA CRIADA A PARTIR DO MODELO ANTERIOR

Observa-se pequenas modificações quanto ao modelo utilizado como base para o trabalho.

No desenho abaixo, quase que um esboço, vemos o grupo de índios caminhando, mas não é a base do segundo desenho de Neuwied e eles, diferente do desenho anterior, caminham em solo firme e não na água. Já não são 3 crianças como no desenho anterior e sim duas como no original de Neuwied.



Este desenho por sua vez, é a base para os outros dois que mostramos a seguir. No primeiro, os botocudos, com feições de negros, caminham em solo firme, uma variante também do capitão June e família. Neuwied em sua narrativa, fala que impressionava o tipo físico do capitão June, pela idade avançada e pelos imensos botoques que usava nos lábios e orelhas. O personagem que vemos abaixo, não condiz com a imagem que sua narrativa nos apresenta como sendo o Capitão June.



Na próxima variante, os botocudos tem as feições ainda mais africanizadas. Surge um terceiro indiozinho e caminham, dessa vez, na água, como na figura do botocudo com o prisioneiro. Os indiozinhos, particularmente, o que está no ombro da mãe e o que está no ombro do irmão, são extremamente desproporcionais.



O conjunto de imagens originais de Neuwied, guarda uma relação bem definida com o texto, como Josef Röder afirma, há uma complementariedade entre ambos, sendo que as imagens, em sua opinião, servem para tornar o texto inteligível. Exageros à parte, as pós-produções e as criações a partir dos desenhos originais, presentes nas edições da obra *“Reise in Brasilien”*, constituem-se em uma sucessão de imagens que não guardam relação com o trabalho original nem com o texto. São, em certa medida, imagens novas, que durante mais de um século foram os únicos referenciais visuais existentes das pesquisas de Maximilian Wied von Neuwied no Brasil. As imagens dos Puris e dos Botocudos, os cenários das florestas brasileiras, que permaneceram, foram as criações dos gravadores, frutos de uma leitura muito pessoal e imaginária, dos originais de Wied. Influências religiosas, estéticas e morais, desfazem a realidade vista e descrita pelo cientista alemão.

Como pôde ser observado, imagem e texto em Neuwied devem ser vistos ora como complementares, ora como auxiliares um do outro, e os desenhos devem ser analisados segundo o critério de serem originais, pós-produzidos (com ou sem a participação de Neuwied) e criados com base nos originais ou pós-produzidos.

**EXPEDIÇÃO LANGSDORFF
A CIÊNCIA SUBVENCIONADA VÊ O
NOVO MUNDO**



HERCULE FLORENCE

“A fotografia é a maravilha do século. Eu também já havia estabelecido os fundamentos, previsto esta arte em sua plenitude. Realizei-a antes do processo de Daguerre, mas trabalhei no exílio.

*Imprimi por meio do sol sete anos antes de se falar em fotografia. Já tinha dado esse nome; entretanto, a Daguerre todas as honras”.*⁹⁷ *“Segundo a biógrafa Chloé de Almeida, Florence estava em companhia de Engler e alguns franceses quando um amigo comum chamado Certain comunicou que Daguerre havia descoberto na França o modo de fixar a imagem sobre chapa de aço polido. Nas palavras usadas por Chloé Almeida: Hercules Florence, ao constatar que o seu silêncio fora a causa da perda de uma glória que deveria ser sua, não suportou o impacto. Teve uma síncope, e se eu (Carlos Engler) não o amparasse, teria batido com a cabeça no chão. Transportado para dentro de minha (Engler) casa e deitado no sofá, socorri-o às pressas. Felizmente recuperou logo os sentidos, conservando, porém uma expressão abobalhada, perplexa. Pela sua modéstia, o Brasil deixou de ser o berço de uma das mais notáveis invenções do século XIX.”*⁹⁸

Muito embora a frustração tenha acompanhado boa parte da vida de Florence, e durante mais de 150 anos, não se falasse sobre a invenção da fotografia no Brasil, a não ser em pequenos círculos de familiares e raros pesquisadores; ele não parou com suas pesquisas, invenções e descobertas.

⁹⁷ Florence, H. Op cit

⁹⁸ Moraes, P.G. “Um Interlocutor Privilegiado da Expedição Langsdorff: o Botânico e Médico Austríaco Carlos Engler” in Outros Olhares nº 1 jan/jun 1996 pg. 95-96.

Sua obra, na forma de diário, intitulado *L'Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, que hoje encontra-se em fase de tradução e edição, é uma autobiografia da maior importância. Nela Florence detalha-nos uma visão de si mesmo, e nos presenteia com a aventura e com a poesia de sua vida e de suas descobertas. O que conhecemos hoje de sua vida, em parte deve-se a Bourroul, seu mais importante biógrafo⁹⁹.

Nas linhas abaixo, um breve resumo biográfico de Florence, nos dá uma dimensão de sua vida. A biografia é baseada principalmente, mas não exclusivamente, em Bourroul e em Boris Kossoy¹⁰⁰.

Num texto intitulado “O Poliédrico¹⁰¹ Hercules Florence”¹⁰², na verdade uma apresentação de uma agenda editada pela Olivetti do Brasil S/A em 1981, Pietro Maria Bardi, nos traça um perfil bastante minucioso do caráter e das qualidades de Florence, como pintor e inventor. Cita por exemplo, um trecho de seu diário: “*Se meu passado fosse todo de ouro e azul, dele não teria saudades. Mas bem que eu queria viver, hoje, horas de quietude análogas às com que me premiou aquele passeio... Muitas e muitas vezes depois, estive na mesma condição da rocha que se ergue em rio agitado, batida pela corrente que passa... e passa sempre. Resisti como essa rocha e, como ela, resistirei ainda e sempre. Minha alma estaria bem aberta para a felicidade, se esta se apresentasse...*”. Continua Bardi: “*Nunca Florence se perturba, demonstrando*

⁹⁹ Bourroul, E. L. Hercules Florence: Ensaio histórico-literário, São Paulo, Tip. Andrade Mello, 1900

¹⁰⁰ Kossoy, B. Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1980

¹⁰¹ Diz Bardi: “Pode-se usar o adjetivo poliédrico para definir a capacidade multiforme de Florence.”

¹⁰² Bardi, P. M. O Poliédrico Hercules Florence, in Agenda Olivetti, 1981

um otimismo consciente e fatalista. Enfrenta calmamente as adversidades, não se queixa das doenças e as registra somente para se lembrar dos momentos da viagem.”

É este o Florence lúcido e otimista, que nos descreve sua vida, e que nos permite uma leitura de sua obra e de seus desenhos.

NASCIMENTO E JUVENTUDE

Nascido em Nice a 29 de fevereiro de 1804, Antoine Hercule Florence, era filho de Arnaud Florence (1749-1807), cirurgião do Exército Real e de Augustine de Vignallys.

Após o nascimento de Hercule, seu pai foi exercer o cargo de coletor de impostos na cidade de Vintimille, além de ministrar aulas de desenho na Escola Central do Departamento dos Alpes Marítimos e em Nice. Hercule torna-se órfão de pai precocemente e recebe a influência artística de um tio materno, anteriormente premiado em Roma, numa exposição de artes plásticas.

Desde jovem, Florence já demonstrava aptidão e talento para o desenho¹⁰³, além de uma avidez por conhecimento e particularmente pelo desconhecido. Diria mais tarde: *“Inclinado a tudo que estivesse ao meu alcance aprender, eu não poderia deixar de entregar-me ao desenho. Eu o aprendi sem outro mestre senão os modelos que tinha diante dos olhos (...)”*¹⁰⁴

¹⁰³ Em sua casa, tanto do lado paterno quanto materno, o exercício da pintura e do desenho era algo natural e presente no dia a dia.

¹⁰⁴ Carelli, M. “A Descoberta da Amazônia” Ed. Marca D’água, São Paulo, 1995. pg. 102

Animado por amigos de sua mãe, prestou serviços em sua cidade, pelos quais era remunerado, muito embora Florence almejasse dedicar sua vida às aventuras, dado ao seu fascínio pelo mar e pelo longínquo, ao que sua mãe se opunha.

Seu interesse pelo mar e sua curiosidade acerca de viagens, no entanto, foi crescendo sempre, e se intensifica a partir dos seus 16 anos, conforme Bourroul, o clássico biógrafo de Hercules Florence, afirma em sua obra. *“Li Robinson e fiquei apaixonado pelas viagens e aventuras marítimas: este gosto leva-me àquele da Geografia, pois passava horas sobre um bom atlas que tínhamos”*. Sua visão de mundo iria dilatar-se: *“Não havia um ponto no globo onde eu não pretendesse ir um dia. O Mediterrâneo parecia-me muito pequeno e eu apenas pretendia percorrê-lo como se percorre um lago de um país antes de deixá-lo”*.¹⁰⁵

Florence conseguiu, à custa de muita insistência, a aprovação da mãe e mediante uma carta de apresentação de um comerciante em Nice, partiu para Antuérpia com o propósito de trabalhar naquela cidade.

Sua viagem entretanto foi mal sucedida, pois não conseguiu o prometido trabalho. Viu-se praticamente sem dinheiro, e decidiu voltar ao lar. Sua viagem de volta, a pé, foi plena de peripécias.

Seu desejo de viajar e conhecer o mundo sempre perdurou, e após dois anos de tranqüilo convívio com seus familiares, matriculou-se como grumete e foi destinado juntamente com outros companheiros a formar a tripulação da fragata Marie Thérèse, sob o comando do capitão Campe du Rosamel.

¹⁰⁵ ibidem, pg. 102

Tomou parte no bloqueio de Barcelona. Finda a campanha, o navio retornou a Toulon, onde Florence aguardou sua nova partida – desta vez para a América.

Florence por conta das dificuldades de conseguir emprego no antigo continente, e de sua natureza inquieta, decide partir para a América e descobrir o mundo maravilhoso que tantos viajantes haviam descrito. Uma terra nova e cheia de oportunidades, que poderia oferecer ao jovem provinciano as oportunidades que lhe foram negadas em sua terra natal.

Em fevereiro de 1824, Florence parte em uma fragata com destino ao Rio de Janeiro. A viagem é longa e cansativa: são quarenta e cinco dias de viagem, até atingir o porto brasileiro. Durante a viagem, Florence estabeleceu uma relação de amizade com o capitão da fragata. *O caminhar da consciência obedece ao esquema rousseunista: “Eu compreendia que para ser marinheiro era preciso estudar matemática e me pus a estudar Bézout sem mestre; poucos livros estavam ao meu alcance. Li a Física Experimental, de Nollet, e, desde esse momento, meu espírito se pôs a sonhar com máquinas hidráulicas, e a sonhar com o movimento perpétuo, este problema conhecido como o apanágio dos tolos. Eu fazia projetos sobre vastos canais de navegação”. O desejo de descobrir nascia da necessidade de resolver problemas concretos.*¹⁰⁶

Sem a amizade estabelecida com o capitão da fragata, Florence estaria em dificuldades pois sem conhecer ninguém no Rio de Janeiro, sem falar a língua local, precisou que o Capitão o recomendasse a uma casa comercial pertencente a um francês, Sr. Theodore Dillon.

¹⁰⁶ ibidem, 102

“Tudo me anunciava que estávamos no Novo Mundo: as pirogas que deslizavam ao redor da fragata, os negros, as fructas que elles traziam, tudo para mim era novo. – Descemos à terra; e a primeira impressão que experimentei foi acompanhada de algo doloroso. Seria porventura um pressentimento? A vista desta população variegada de brancos, pretos e mulatos de todas as graduações me entristeceu um pouco. Atravessei o pequeno largo do Capim, onde se açoitava um preto amarrado ao pelourinho. Esta scena me revoltou, pois eu era bisonho quanto à escravidão. Mais adiante vi a fachada de São Francisco de Paula, onde estava escripto em grossas letras: Charitas; e não pude deixar de maldizer um povo que affectava tanto a caridade e que açoitava negros.”¹⁰⁷

Estabelecido no Rio de Janeiro, com um emprego modesto, Hercule passa um ano na loja do Sr. Dillon, aprendendo um pouco da língua local. Neste meio tempo conhece outro francês, Pierre Plancher, dono de uma livraria na Corte. Florence aceita a oferta do Sr. Plancher para transferir-se para a livraria.

Hercule não permanecerá muito tempo trabalhando entre livros: descobre em um jornal o anúncio de um naturalista russo procurando um desenhista para participar de uma expedição científica pelo interior do Brasil. Florence conhece o Barão Georg Heinrich von Langsdorff, e é contratado por este como geógrafo e segundo desenhista.

A aventura durante a expedição científica de Langsdorff, oferece a oportunidade de Florence trabalhar, inicialmente como um auxiliar geral, para depois se tornar um desenhista de fato e produzir material para

¹⁰⁷ Bourrol, E. L op cit. pg. .

pesquisa de Langsdorff. A longa viagem pelo interior do Brasil, permitiu que Florence aguçasse seu espírito observador e aventureiro, e foi durante uma de suas caminhadas junto à natureza, na Chapada dos Guimarães em Mato Grosso, que ele desenvolveu a teoria da comunicação dos animais, precursora da bioacústica.

Pela necessidade de objetividade, e rigor científico, que Langsdorff exigia de sua equipe de desenhistas, Florence passa a buscar uma solução para a fixação da imagem, que permitiria uma maior fidelidade na reprodução da natureza, o que o levaria a descoberta da fotografia anos mais tarde.

*“Hercule divide-se sem cessar entre a visão romântica de exaltação das belezas naturais e o cuidado taxionômico de estudar concretamente a flora e a fauna, assim como os usos e costumes do interior do Brasil. Herdeiro dos Enciclopedistas. Este autodidata entrega-se, na equipe da Expedição Langsdorff, à observação científica da natureza e dos selvagens”.*¹⁰⁸

O espírito inventivo e criador de Florence, foi posto a prova inúmeras vezes neste percurso, como demonstra seu diário de 1825-29, publicado com o título de *“Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas”*.

No seu retorno, em 1829, Florence fixa residência em Campinas, casando-se com Maria Angélica Teixeira e Vasconcellos, que havia conhecido em Porto Feliz, durante a estada para preparação da longa jornada.

¹⁰⁸ Carelli, M. op cit pg. 103

AS PRIMEIRAS PESQUISAS E DESCOBERTAS DE FLORENCE:

A ZOOFONIA

Sem ser um acadêmico, Florence tinha conhecimentos amplos de vários ramos das ciências e das artes. Seus conhecimentos musicais, por exemplo, permitiram a ele o desenvolvimento de uma técnica de registro dos sons dos animais, que denominou Zoofonia (*Zoophonie*). O resultado das suas observações sobre os sons produzidos pelos animais, dos quais Florence tomou nota durante os quatro anos da expedição, foi um dos seus primeiros ensaios, ao qual intitulou: “*Recherches sur la voix des animaux ou essai d’un nouveau sujet d’études, offert aux amis de la nature.*” Este trabalho, um dos precursores da bioacústica, mostra as habilidades e a criatividade de Hercule Florence.

Na época – 1829 – havia apenas uma tipografia em São Paulo e um jornal, O Pharol Paulistano que era impresso em tipografia própria. Em função das dificuldades em publicar a sua *Zoophonie*, Florence teve a idéia de pesquisar um diferente sistema de impressão desenvolvendo a partir de 1830, um processo, ao qual deu o nome de *Polygraphie*. Segundo Bourroul, entretanto, em 1831, Florence publicou um folheto de 16 páginas contendo um sistema musical de 18 figuras e detalhes de um ensaio sobre a *Zoophonie*.

A POLIGRAFIA

No manuscrito *L'Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, Florence comentou as razões de seu estudo sobre a Poligrafia:

“Tendo tido o desejo em 1830, de publicar uma Memória tendente a fazer da voz dos animais um novo objeto de Estudos da Natureza, e estando em país onde não há tipografia compreendi o quanto seria útil que esta arte fosse simplificada em seu aparelho e em seu processo, a fim de que todos pudessem imprimir quanto lhes fosse necessário. Desde então foi que me dediquei ao estudo das artes de impressão, com os poucos livros que então possuía e vi que a litografia que é a que pode se tornar mais geral ainda, tinha pedras muito pesadas, volumosas e caras, que o seu processo é ainda assaz complicado e exige materiais que só se encontram nas cidades grandes.

A gravura necessita de pranchas de cobre, muito bem polidas, o que é custoso, e ao mesmo tempo, impossível de se encontrar em todos os lugares. A arte tipográfica está bem longe, por seu grande aparelho, de estar ao alcance de quem se encontra em minhas circunstâncias.

Entreguei-me pois a pesquisas que me levaram, pouco a pouco, a uma descoberta cuja utilidade já me foi provada por cinco anos de experiências, e que me apresentam duas grandes vantagens às quais não ambicionava: Primeiro a planche (tábua) embebida (fournie) de tinta uma única vez para toda a tiragem; Segundo – a impressão simultânea de todas as cores. Há seis anos e meio que eu

trabalho na Poligrafia; minhas pesquisas têm sido penosas ao ponto de me cansar... ¹⁰⁹

Bardi compara o sistema da poligrafia a um mimeógrafo e fala do plágio sofrido por Florence: *“Dedica-se a um sistema que, mais ou menos, corresponderia a um mimeógrafo, juntando uma série de experiências que lhe permitem acertar um dos seus mais originais inventos, que define como Poligrafia. Logo comunica ao encarregado diplomático da França sua invenção. Mas como sempre, confirmar invenções era, naquele tempo, como ainda hoje, tarefa não muito fácil. Publicará, em 1839, depois de oito anos de pesquisas, o ensaio sobre a Poligrafia. Sete anos depois, um certo Sr. Lippmann, na França, divulga um sistema igual ao de Florence, isto quando o campineiro já tinha passado da manufatura artesanal para o uso da prensa. E mais: parece que o invento foi também plagiado em 1859: a revista “L’Année Scientifique” publica um artigo de Louis Figuier atribuindo o sistema a um Sr. Desiré Chevallier, sob o nome de “Neografia”. Florence escreve, descontraído a um jurista do Rio para que este intente uma ação.”*¹¹⁰

Hercule Florence escreveu então, a seguir, sua autobiografia o manuscrito *L’Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, ante a necessidade de um registro sistemático de seus experimentos, descobertas e de sua vida.

Florence, constituía-se num personagem de uma aventura maior do a que havia sonhado. Inventor da fotografia e de inúmeros outros

¹⁰⁹ *L’Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux* apud Bourroul

¹¹⁰ Bardi, P. M. op cit

equipamentos e processos; de técnicas de pintura e pesquisas teóricas sobre a luz solar, as nuvens e as cores; foi partícipe de uma das maiores expedições científicas a viajar pela América do Sul, vivendo uma vida plena de realizações, mas ao mesmo tempo, por viver isolado no coração do Brasil, sem as oportunidades necessárias para divulgar seu trabalho, foi esquecido e relegado a um segundo plano do conhecimento científico e cultural universal. Apenas hoje, a sua genialidade ressurgiu, e com ela inúmeras possibilidades de entendê-lo.



AMADEI ADRIAN TAUNAY

Adrian Taunay, nasceu na França, em 1802, e mudou-se, em 1816, com sua família, para o Brasil. Era filho de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830). Nicolas foi um dos maiores pintores de sua época, e vinha de uma ascendência de pintores, um dos quais, Antonio Salomão Taunay, a quem era atribuída a descoberta de vários processos de obtenção de cores fixas e esmaltes, alguns que levaram o nome Taunay. Adrian, portanto, tinha na sua família, inúmeros exemplos de artistas.

O nome Taunay, por estar relacionado às artes, trazia consigo uma responsabilidade muito grande. Adrian tinha no exemplo do seu pai Nicolas, o quanto a arte pode ser um espaço de relacionamento com o poder e como pode também significar um risco. Nicolas viveu uma época plena de revoluções e mudanças na França, mantendo-se a uma distância segura dos principais acontecimentos. A arte, sempre foi vista como simbólica para as manifestações culturais e políticas. A própria vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil e com ela da família Taunay, fora motivada por acontecimentos políticos como a queda do império napoleônico e os revéses profissionais vividos por Nicolas.

A vinda ao Brasil em 1816, trouxe ao velho mestre, já nesta época com 60 anos de idade, um novo olhar influenciado pela luz tropical. Ao seu lado

um inquieto menino de 14 anos, Adrian, que demonstrava propensão para as artes e para a busca do desconhecido.

De janeiro de 1818 a junho de 1820, Adrian participou, como desenhista, da expedição de Louis Freycinet, embarcando na corveta "*L'Uranie*", no Rio de Janeiro. Esteve na costa ocidental da Austrália, no Timor, realizou longa viagem pelo Pacífico, margeando as ilhas Carolinas, Mariana, Havaí e arquipélago de Samoa. Na volta, a "*L'Uranie*" avariou-se perto das ilhas Falkland e o desenhista chegou à capital brasileira a bordo do outro navio, o "*La Physicienne*". Na narrativa de sua viagem, Freycinet refere-se ao trabalho de Adrian de forma elogiosa. Novamente no Rio de Janeiro, o artista continuou seus estudos de idiomas, literatura, modelagem e desenho.

Afonso de Escragno Taunay, em seu livro "*A Missão Artística de 1816*"¹¹¹, nos revela a inquietude que esta viagem de Adrian Taunay causou em seu pai e em sua família:

"Em 1817, separou-se Taunay (Nicolas), muito contrariado, do seu benjamin, Amado Adriano, rapazito de dezesseis anos que revelava extraordinárias aptidões artísticas denunciadoras de rara precocidade. "Faz-me Adriano lembrar muito Drouais", dizia frequentemente. Recordando a fisionomia do moço de talento que, em Roma, fora por algum tempo seu condiscípulo.

¹¹¹ Taunay, A. E. "A Missão Artística de 1816", Coleção Temas Brasileiros, vol. 34, Ed. Unb 1983

Dentre os traços havidos da herança paterna pelo jovem artista, destacavam-se o mesmo ardor pelas viagens e verdadeira sofreguidão em contemplar as maravilhas da Natureza.

Aportara ao Rio de Janeiro a fragata Urânia, do comando do notável navegante e explorador Luís de Freycinet, a quem o governo francês incumbira de minuciosa viagem de exploração às terras e mares da Oceania. Demorando-se o navio no Rio de Janeiro, ofereceu-se Adriano Taunay como desenhista auxiliar dos naturalistas da expedição e ao zarpar a fragata conseguiu que o levassem, vencendo a oposição tenaz dos pais e irmãos. Deixaram-no afinal partir porque não puderam resistir a esse predileto da inteligência, que em tal emergência, “com entusiasmo irresistível desfez todas as objeções e terrores dos seus, apavorados ante semelhante e tão precoce resolução”, para abraçar “aquela ocasião única de ir contemplar a natureza de todo o Globo e penetrar-se das suas belezas”. Assim, pois, saindo do Mauritiús, visitaria, ainda em setembro deste ano, as costas da Austrália e, depois a Papuásia, Timor, as Marianas, Hawaií, etc., numa rota de circunavegação do Globo.

Em novembro de 1819 aportava a fragata Urânia na Austrália, em Sidney, e a 14 de fevereiro de 1820, na viagem de regresso à Europa, perdia-se nuns baixios próximos das ilhas Malvinas.

Ninguém morreu no sinistro, longos meses, porém, passaram os naufrágos nas inóspitas e desertas Falklands até que os socorresse uma galera americana de Montevidéu, batizada com o nome de La Physicienne.

Só em junho de 1820 pode Adriano Taunay rever os pais e irmãos, após dois anos e meio de ausência, em que, a todos, dera sobejos motivos de maiores sobressaltos.

No parecer com que o Instituto de França recomendava ao Governo a impressão da relação da viagem da Urânia, parecer assinado, entre outros, por celebridades da altitude de Humboldt, Cuvier, Gay Lussac, Biot, Thénard, sendo relator Francisco Arago, Adrian recebeu uma menção honrosa. Referindo-se às coleções de desenhos de história natural elogia o parecer, os artistas, entre os quais “o Sr. Taunay (Adrian), filho do célebre pintor que o Instituto se honra de contar entre os seus membros”.

Admirador entusiasmado da natureza brasileira, como aliás todos os companheiros de Missão, jamais perdeu Taunay (Nicolas) contato, no Rio de Janeiro, com o Instituto de França. Por meio de correspondências sucessivas, chamava a atenção dos colegas e até do Governo francês sobre o país que o hospedava e do qual tornaria à França, dele levando inesquecível recordação. Em carta datada do Rio de Janeiro, a 10 de maio de 1818, ofereceu ao Instituto três quadros. Um, grande, era a vista dos Arcos da Carioca, tirada da casa do Barão de S. Lourenço, dois outros, pequenos, vistas tomadas do convento de Santo Antônio, “situado, segundo se dizia, sobre uma das numerosas colinas que o Rio de Janeiro encerra e a tornam uma das cidades do Mundo mais ricas em perspectivas deliciosas”.

Durante a ausência do filho querido (Adrian), muitos e muitos dissabores haviam assaltado o velho pintor.¹¹²

¹¹² ibidem pg. 163-164

Em meados de 1825, Langsdorff contava apenas com os cientistas Riedel, Hasse e Rubtsov em sua equipe. Desde a saída de Rugendas em 1824, após desentendimentos, não havia pintores no grupo. Era necessária a contratação de novas pessoas. Para desenhista, convidou Amadei Adrian Taunay. As condições do contrato eram vantajosas. Taunay receberia ordenado superior ao de seu pai, membro da Academia Brasileira de Belas Artes, e de outros pintores que trabalhavam na Corte. Era-lhe assegurado o que fosse necessário, e, após o término da expedição, poderia contar com uma pensão do governo da Rússia, ou ser contratado pela Academia de Belas Artes de São Petersburgo. Langsdorff não escondeu de Taunay as dificuldades da viagem, mas assinalou que elas não eram *"Tão terríveis quanto se imaginam"*. *"Minha obrigação consiste em não me expor ao perigo, nem expor os membros da expedição"* - escreveu.

Durante os anos de 1825 a 1828, as relações entre Langsdorff e Taunay não foram das melhores. As exigências do desenho científico, segundo o modelo de Langsdorff, chocavam-se com os desenhos realizados por Taunay. A grande quantidade de obras deixadas no entanto, revela a facilidade que encontrava para retratar os cenários e situações quando solicitado.

*"Parece evidente que Taunay deseja continuar trabalhando na expedição, e que esta lhe oferece a possibilidade de descobrir um universo novo, de interpretar a natureza segundo uma concepção artística, o que vale dizer, de uma forma totalizadora de conceber o mundo."*¹¹³

¹¹³ Costa, M.F. e Diener, P. op cit pf. 15

Sobre sua morte, Langsdorff escreveu: *"A notícia sobre a morte de Taunay foi muito dolorosa para mim. Ele foi um excelente desenhista, genial em toda a extensão da palavra. Era dotado de fértil imaginação, possuía inclinação para a música e a mecânica. Ao lado destas qualidades, era demasiadamente imprudente e destemido. A facilidade com que desenhava, sua naturalidade e a força de sua imaginação faziam com que poucos compreendessem suas pinturas. Certa vez, em tom de amizade, conversamos sobre isto. Em bom estado de espírito, o seu trabalho rendia, em meia hora, mais que o de qualquer outro desenhista em meio dia. Seu talento consistia em representar o objeto com perfeição, sem deixar de imprimir-lhe o cunho de sua admirável arte. Foi uma pessoa de muita leitura, autodidata e possuidor de extraordinária memória visual".*¹¹⁴

Sobre Taunay, em seu diário escreveu também Florence: *"Este acontecimento causou tristeza na província, pois ele era conhecido e querido por toda a parte e por todos. Aqueles que tiveram a felicidade de conhecê-lo lamentaram o seu trágico destino. Este homem, de profissão tão útil, que desapareceu aos 25 anos de idade, é digno de respeito pela sua educação, amabilidade e pelo famoso nome de família. Como primeiro artista da expedição, já havia enviado para a Rússia quase 100 desenhos. Outros 130, de grande interesse, estão em meu poder. Serão postos em ordem e remetidos para São Petersburgo".*

No dia 8 de janeiro, Taunay foi enterrado na capela de Vila Bela, às margens do Guaporé.

¹¹⁴ Silva, D.G.B. (org) "Os Diários de Langsdorff " V.3, Rio de Janeiro, Ed. FIOCRUZ/AIEL pg. 171

A ICONOGRAFIA COMO NECESSIDADE DE VIDA

O que aproxima Hercule Florence e Adrian Taunay, é uma inequívoca paixão pela pintura. Taunay, como membro de uma família de tradicionais pintores franceses, buscou, à sua maneira, um caminho que o revelasse à altura não só da tradição da família, mas principalmente do talento e da projeção de seu pai. Florence por sua vez, aliava um espírito científico ao seu lado artístico. Empreendedor, utilizava-se da arte e por ela pesquisava. Criou mecanismos de fixação de cores, técnicas novas de pintura, procurando dar conta do universo de cores e de luz que se revelava ao olhar do estrangeiro que por aqui andava.

Cada um à sua maneira, tinha na arte um objetivo de vida. Pintar, portanto, não era somente uma forma de trabalhar, mas um estilo e um objetivo de vida.

Muitas das crises profissionais envolvendo Langsdorff e Taunay e Langsdorff e Florence, durante a viagem pelo interior do Brasil, nos mostram um universo de conflito claramente baseado na forma de ver e viver a arte. Em Taunay, o olhar de artista se aproximava do olhar do antropólogo, o registro do cotidiano em movimento muitas vezes deixava de lado a objetividade e o rigor do registro científico exigido pelo naturalista. A arte, absorvia o olhar de um Taunay envolvido com a paisagem e com a comunidade que ele retratava.

Em Florence, o olhar do artista se aproximava do olhar do cientista, e a necessidade do registro da imagem o mais precisa e r apidamente poss ivel, o levaria a pesquisar e encontrar um meio de fixação da imagem, que ele denominou “*Photografia*” . Em suas frequentes observações, Florence entendeu a relação da luz solar com as cores e com a fixação da imagem. Sua experiência de vida, durante a Expedição Langsdorff, desenvolveu no Florence desenhista, um Florence cientista, preocupado com os sons da natureza, com a geologia, com a política, com a antropologia. Mas no cerne de tudo, um Florence, cuja base de vida era essencialmente a pintura e o desenho.

Em ambos os casos, não era somente uma questão profissional, pois viviam de seu trabalho artístico durante a expedição Langsdorff, mas uma questão essencialmente estética e de construção de conhecimento artístico e aprimoramento técnico.

Em suas obras, Florence após fixar residência em Campinas-SP, nos mostra uma busca por técnicas que dêem conta da luz tropical em seus quadros, sua busca remete ao sonho de criar o seu Atlas Pitoresco-Celeste onde demonstraria suas pesquisas sobre nuvens e luz.

O profissionalismo de Taunay indica uma propensão ao “*ajuste*” posterior em sua obra, indicando um desejo de p s-produzi-las segundo esboços, memória e as exigências de Langsdorff: “*Taunay, (...) concebe seu trabalho como um mundo acabado, com valor intrínseco; uma obra que aporta muito mais do que o que quer lhe impor o positivismo científico. Tanto é assim*

que ao fazer a entrega de 42 desenhos comenta: [...] os desenhos que poderão ser olhados verdadeiramente como trabalho da Expedição e resultado da viagem serão aqueles que, a nossa volta, eu mesmo levarei, após ter tido tempo de reunir e colocar em ordem uma grande quantidade de materiais dispersos que os embaraços de mudanças contínuas, e sobretudo a necessidade de recolher esses materiais, não permitem tornar a por em execução.”

Em Florence, a poesia revela o pintor, detalhista e observador das novas cores dos céus do Novo Mundo, e nos mostra mais uma vez a relação entre a imagem narrativa e a iconográfica: *“O céu resplandesciente de raios do sol poente, parece estar enfeitado expressamente para abrilhantar esta longa perspectiva aquática. Uma imensidão de nuvens horizontais formou-se em pirâmide invertida, cujo cume perde-se para o horizonte, em um poente leito de fogo. Os lados da pirâmide e as bordas do rio convergem até um único ponto do poente, como todas as linhas de uma longa rua direita. No zênite, o céu é semeado de nuvens sombreadas, destacando-se sobre as nuvens coloridas de laranja. Vêm em seguida as nuvens da pirâmide, inicialmente arredondadas, depois em forma de ondulações invertidas até a terra, refletindo sobre suas bordas um clarão saturnino.*

Imperceptivelmente, todas essas nuvens não formam mais que uma série de linhas de um púrpura-vivo sobre um fundo ligeiramente sombrio, as quais, pelo efeito de perspectiva, tornam-se mais curtas e mais apertadas ao se aproximarem do horizonte, onde, enfim, elas adquiriram uma luz intensa. São uma série de cortinas com franjas de ouro, de púrpura e de fogo, cujas claridades, espelhadas pelas ondas, dão um tom caloroso às árvores das margens e a toda essa

*brilhante paisagem, e são contrastadas, sobre o primeiro plano, por sombras pretas dos rochedos isolados que se lhes opõem.*¹¹⁵

Segundo Bardi, o “*Atlas Pitoresco-Celeste*”, que Florence desejava fazer, conteria suas observações sobre os céus, desenhos e anotações. Diz Bardi: “*A Pintura, ou melhor, o favorecer o artista para representar a natureza é uma de suas preocupações: experimenta e obtém uma perfeita imitação de luar, iluminando uma superfície de branco com a luz de uma vela; e dá a receita de como melhor imitar o brilho das estrelas, provavelmente tendo presente Anasimandro (V séc. A.C.) cuja opinião era de que o céu não passava de abóboda e que as estrelas uns quantos pontos iluminados por detrás do fogo eterno.*”¹¹⁶

A vida dedicada a uma quase obsessiva experimentação artística de Florence e de Taunay, mostram duas almas dedicadas à arte, como opção de vida.

¹¹⁵ Carelli, M. op cit. pg. 109-110

¹¹⁶ Bardi, P. M op cit

A EXPEDIÇÃO LANGSDORFF: CONFLITOS E DIFERENÇAS

“A natureza não tem um sistema,
a natureza tem vida”
Goethe¹¹⁷

A breve epígrafe de Goethe, ilustra sobremaneira um dos principais conflitos internos da ciência, que pressupõe a sistematização como base da análise científica, suprimindo detalhes e conjuntos importantes de suas observações. Tanto no caso da objetividade científica de Langsdorff, quanto da estética de seus desenhistas, a frase acima acaba por sintetizar a base sobre a qual se instaura o conflito entre os membros da Expedição Langsdorff e mesmo desses com sua forma de pensar, científica ou artística. A arte de Taunay, sucumbe ao martírio tropical, a arte de Florence se conjectura como uma arte científica, mas não possui o poder de síntese e de objetividade exigido por Langsdorff, que por sua vez vive o conflito de não se adaptar às constantes mudanças da paisagem e da vida tropical, nuances às vezes captadas por Taunay e que se contrapõe à pretensa objetividade científica de seu patrão.

*“Em consequência dessas desordens acontecidas na viagem, andei aqui muito tempo mal com o cônsul, a ponto de querer-me apartar da comissão, a ponto de ter já dado a minha demissão, a ponto de o cônsul já a ter aceito; o Riedel é que outra vez empurrou-me nela, agora por força hei de continuar até o fim.”*¹¹⁸

¹¹⁷ in Beluzzo, A. M. de M. “O Brasil dos Viajantes” vol. II op cit. pg. 25

¹¹⁸ Costa, M. F. e Diener, P. op cit pg. 15

No trecho acima, Adrian Taunay exemplifica um dos momentos de crise dentro da expedição Langsdorff. Anos antes, durante o trecho de Minas Gerais, a crise também havia se instaurado entre Rugendas e Langsdorff. O senso crítico e de responsabilidade de Langsdorff, bem como sua formação científica, exigiam dos artistas, uma visão geral de imagem aliada a um detalhamento rigoroso, que por vezes sufocava a via criadora, a sensibilidade artística.

Para Costa e Diener: *“Cabe perguntar se, além da incompatibilidade de caráter, o mal-estar de Taunay não está fundado também em questões relacionadas com as diferentes formas com as quais o cientista e o artista compreendem o trabalho deste último.”*¹¹⁹

Esta questão foi crucial nas viagens do século XIX, pois diferentemente das viagens que aconteceram no Século das Luzes, nas viagens do início do século XIX, o artista-viajante é também essencialmente cientista, ou dele se cobra uma postura científica.

Para Langsdorff, Taunay era um desenhista brilhante, mas pouco afeito ao trabalho, pois não acompanhava o ritmo deste em suas caminhadas e observações científicas. Para Taunay, Langsdorff agia de forma grosseira, impedindo-o de desenvolver seu trabalho de forma livre e no ritmo de sua percepção artística.

Florence, por diversos momentos, também teve atritos com Langsdorff, por motivos diversos. No início da viagem, Florence era uma

¹¹⁹ *ibidem* pg 15

espécie de auxiliar geral, cuidando de tudo, desde a contabilidade, até compras e pagamentos, além de desenhar e cuidar de seu diário, como lhe solicitou Langsdorff. Um dos motivos de atrito, aparentemente superado posteriormente, foi uma carta de amor encaminhada a Wihelmine esposa de Langsdorff, que acompanhava a expedição, fato relatado por Taunay em carta a Machado e Vasconcellos, que depois viria a ser sogro de Hercule. Adrién Taunay, descreve assim o acontecido: “ *O Florencio o torno (ou, é mecè) [!] mentiroso nos seus prognósticos, namoro se [!] da Dona, escreveu carta de amor, mais a cruel riu-se dos tormentos dele e mostrou a carta ao velho - “Snr. Florencio, o que é isto, deixai a Guilhermina quieta, ela é minha mulher...*

O pobre ficou triste e tinha grande perigo dele ficar na cayaponio [!] como ce dice [!] (...) Agora ele está melhor. ¹²⁰

Apesar dos problemas com a grafia de algumas palavras, a carta de Taunay, dirigida a Álvares e Vasconcellos, quando chegavam a Camapuã em outubro de 1826, não deixa dúvidas de que alguns dos problemas entre os pintores e Langsdorff chegava à esfera do relacionamento pessoal e não exclusivamente profissional e estético, o que, no entanto, não dispensa uma análise mais profunda das relações entre arte e ciência, no contexto dessa viagem científica, em especial.

Durante o desenvolvimento da viagem, alguns destes problemas foram se evidenciando, o que ficou patente tanto nas cartas como nos diários. A relação entre Taunay e Langsdorff, seja vista pelo ângulo da relação entre arte e ciência, seja pelo ângulo das relações profissionais ou pessoais, foi bem

¹²⁰ Costa, M. F. e Diener, P. op cit, pg. 73/74

diferente do relacionamento entre Florence e Langsdorff. A atuação, como secretário de Langsdorff, um auxiliar em todos os momentos e para tudo, deu a Florence uma dimensão maior do que esperava dele o cientista e um preparo das bases científicas dos seus registros através do desenho. Isso, no entanto, acabou trazendo-lhe como consequência mais direta, uma menor liberdade artística, visto que a criação não tem muito espaço ante o rigor do registro.

Os conflitos profissionais, às vezes, viam-se sufocados por problemas de ordem mais imediata, como o rigor com que a natureza tropical tratava os viajantes: *“Durante a subida pelo Rio Paraguai, o calor tornou-se insuportável. Langsdorff deixou escrito: “Vivíamos em uma nuvem de mosquitos e éramos mártires da paixão pelas viagens”. Noites em claro seguiram-se umas após outras. Até mesmo o guia declarou que nunca viu uma tal quantidade de mosquitos como agora. Completou.”*¹²¹

Em um trecho de seu diário, Florence afirma: *“Este é um triste lugar. O rio é escuro, o solo úmido, o ar totalmente pesado, porque o povoado está situado dentro da floresta, que se estende em volta numa distância de uma légua e meia. Todos pressentiam que aqui estaríamos expostos ao ataque de doenças como, de fato, golpearam-nos logo depois”*¹²²

Taunay, em carta a Álvares Machado e Vasconcellos conta: *“Muito penosa foi para mim esta viagem pelos incômodos que me fez aturar umas sarnas, pouco mais ou menos como as que eu tive em Porto Feliz, a qual sarna, a*

¹²¹ Komissarov, B. op cit pg. 73

¹²² ibidem pg. 99

mais estrita deita a passar, para assim dizer, a farinha e água; e repetidas purgas, não poderão desvanecer; só os calores do rio Pardo e os suores me livrarão delas.”¹²³

As condições freqüentemente adversas da viagem, trouxeram inequivocamente, uma série de conflitos. A presença de Wihelmine, segunda esposa de Langsdorff e muito mais jovem que este, foi mais um dos fatores de conflito. No campo profissional, os problemas se estabeleceram em função das regras rígidas de um contrato de trabalho, mais restritivo que o elaborado na primeira parte da viagem com Rugendas. Não interessava a motivação artística ou estética do artista, mas o cumprimento de regras de trabalho previamente estabelecidas em contrato. Os problemas com relação ao contrato de trabalho, aparentemente não atingiam Rubtsov e Riedel. O primeiro, mantinha com Langsdorff uma relação de admiração e até mesmo de subserviência. Num episódio da viagem, contado tanto por Langsdorff, quanto por Florence e Taunay, Rubtsov em função do calor e dos problemas da viagem, incomoda-se com o fato de que os pintores só falam francês e riem, concluindo que falavam dele. Tenso e em crise, resolve ir a pé do ponto do rio Tietê onde estavam para a Rússia. Perde-se na floresta e é encontrado dias depois, nu, na margem do rio, comendo palmitos para sobreviver. De temperamento introvertido, acaba criando, após este fato, um relacionamento melhor com os colegas.

¹²³ Costa M. F. e Diener, P. op cit. pg. 72

Riedel por sua vez, antes de conhecer Langsdorff, havia passado por necessidades numa viagem à Bahia. Em Minas Gerais, já durante a viagem, estabelece um vínculo que vai além do profissional com seu chefe, muito embora Rugendas o relacione como um dos insatisfeitos com o patrão. Riedel consegue ser o elo de ligação entre Langsdorff e o restante do grupo, particularmente os pintores. Apaziguador de inúmeros conflitos, agia, como um orientador dos trabalhos dos artistas, exercendo um papel que o rigoroso chefe não se permitia fazer.

As relações profissionais entre os membros da expedição, trouxeram inevitáveis reflexos na produção das imagens dos pintores, no entanto, é importante mostrar que ao aceitar seu trabalho na expedição, Taunay, sabia que as condições de trabalho seriam adversas, sabia também que receberia uma quantia em dinheiro pelo trabalho, muito superior ao que seu pai, Nicolas Antoine Taunay, com toda sua bagagem profissional recebia no Rio de Janeiro; sabia dos problemas entre Langsdorff e Rugendas e construiu uma certa convivência durante vários meses, com os demais membros da expedição, durante os preparativos para a viagem fluvial.

Florence por sua vez, sabia, desde o início, dos limites impostos por Langsdorff, ele não seria o primeiro desenhista, cargo dado a Taunay, trabalharia como ajudante geral, cuidando das compras de produtos e preparativos para a viagem. Tinha consciência de que Langsdorff achava seu trabalho apenas razoável, diante do produzido por Taunay.

Langsdorff por sua vez, mantinha-se no limite estrito de um contrato de trabalho, que já não havia funcionado com Rugendas, alemão como ele. Suprimia o conceito de nacionalidade dos membros da expedição, colocando-os não só à serviço do Czar russo, como obedientes às determinações dele, enquanto fiel cumpridor das metas acertadas com o governo russo. O dinheiro investido na expedição, fora muito grande, e as contrapartidas deveriam ser equivalentes. Além edste detalhe econômico, Langsdorff mantinha um código de ética que não lhe permitia faltar aos seus compromissos com o governo russo e em menor escala, com a ciência. Ele nutria um desejo, revelado em seu diário, de ser reconhecido como um grande cientista pela comunidade científica européia. Por mais de uma vez, o peso da responsabilidade de comandar uma expedição de quase 30 homens, pelo interior do Brasil, em condições desfavoráveis, tornaram a vida e as decisões de Langsdorff difíceis.

“Geralmente entre os homens da tripulação – escreveu Florence - aparecem ladrões e assassinos que, achando-se fora da sociedade, perdem todo e qualquer respeito para com o seu chefe e, assim que podem assaltam e arrombam suas caixas para tirar garrafas de vinho, cachaça e bebendo, até ficarem embriagados, desacatam-no. Nossa gente, porém, sempre se comportou respeitosamente, embora tenham ocorrido pequenos furtos, porque o Sr. Cônsul, desde o começo, revelou-se um homem bastante rigoroso. Além disso, seu título impõe grande respeito”.

Florence provavelmente, nunca suspeitou o quanto isso custava a Langsdorff, que gravemente enfermo, nos fins de março, havia registrado em seu

diário: “Não é tão simples obrigar a trinta pessoas, não habituadas a qualquer lei que seja, a observar normas pré-estabelecidas... das quais três quartos estão semimortas, doentes, desassossegadas, gemendo e suspirando”.¹²⁴

Os problemas e conflitos ocasionais, refletidos nos textos de correspondências enviadas e diários, acabaram gerando, em alguns casos, reflexões equivocadas de situações vividas pela expedição.

Algumas reflexões sobre os conflitos entre arte e ciência, tem um *locus* privilegiado de análise na expedição Langsdorff. Para Maria de Fátima Costa e Pablo Diener (1995), *“O conflito entre Taunay e Langsdorff se manifesta essencialmente neste âmbito: para que os diferentes pontos de vista não entrassem em conflito, eram necessários uma colaboração sutil e respeitosa e um diálogo franco e constante.”*¹²⁵

Para Boris Komissarov, no entanto, parte dos problemas vinha dos constantes ataques de insetos e problemas de saúde enfrentados por Taunay e pelos demais membros da expedição. *“Mosquitos molestavam os viajantes; formigas estragavam roupas e cordas e tudo que estivesse ao seu alcance, assim como outros insetos incômodos, que depositavam larvas nos poros da pele. Riedel, Taunay e Florence começaram a sofrer forte erupção e coceira. Taunay ficou em pior estado. Com a mudança de hábitos, caiu em depressão, o que quase o impedia de trabalhar.”*¹²⁶

Neste aspecto e tendo como base os entendimentos contratuais dos pintores, a cordialidade e sutileza das relações, necessárias, segundo Costa e

¹²⁴ Komissarov, B. op cit, pg. 108

¹²⁵ Costa, M.F. e Diener, P. op cit, pg. 17

¹²⁶ Komissarov, B. op cit. pg. 67

Diener, para o estabelecimento de um relacionamento, até mesmo, profissional, fica comprometido. Continuam os autores citados: *“Langsdorff configurava-se como uma camisa de força que quer conter o livre exercício artístico dos pintores.”*¹²⁷ Mas como vislumbrar um livre exercício artístico diante da clássica necessidade da objetividade científica de Langsdorff e de seu senso de dever diante do Império Russo? Sobre um relacionamento de Taunay com os filhos de José Saturnino da Costa Pereira, Presidente da Província de Mato Grosso, Langsdorff afirma: *“o sr. Presidente da Província abusou de maneira indelicada de suas disposições pouco zelosas pelo serviço e os senhores seus filhos, sem ocupação e emprego, tiraram-lhes seu tempo precioso para divertir-se às expensas de Sua Majestade o Imperador de Todas as Rússias. Estes jovens mal educados causaram prejuízos à expedição.”*¹²⁸

Em 30 de abril de 1827, Langsdorff anotou em seu diário: *“Os companheiros de viagem eram Riedel, Rubtsov e Florence. Taunay, que era sempre o último em tudo, veio desculpar-se e pedir permissão para ficar ainda 8 dias na cidade, pois queria terminar o retrato do Imperador do Brasil, Dom Pedro I. Ele começou esse trabalho há 3 meses, e agora veio alegar que não tivera tempo de acabá-lo.”*¹²⁹ Continua Langsdorff em seu diário, já em 19 de maio de 1827: *“Os senhores Riedel e Florence, acompanharam o Sr. Taunay, que, há 3 dias, achou por bem vir para cá, desobedecendo minhas ordens de ir para Buriti, a fazenda do Sr. Joaquim da Silva Prado. Mandeí que ele viesse falar comigo. Ele se sentiu muito ofendido e me mandou uma carta pedindo demissão, que vou*

¹²⁷ Costa, M.P. e Diener, P. op cit, pg. 23

¹²⁸ ibidem, pg. 19

¹²⁹ Silva, D. G. B. op cit pg. 84

conceder com o maior prazer. Fico contente por ele ter se antecipado, pois isso me dispensa de ter que demiti-lo por não ser digno de continuar a serviço de Sua Majestade.

Ele quis acompanhar a expedição e, nos últimos meses, tem sido simplesmente inútil. Como conheço os artistas, aceitei o Sr. Florence, às suas próprias expensas, um jovem muito mais solícito, que, espero, será de grande utilidade para mim daqui em diante.”¹³⁰

Nos trechos posteriores do diário, Langsdorff não cita mais o ocorrido, provavelmente dando a questão por encerrada, após a intermediação de Riedel. As correspondências enviadas por ambos, no entanto, mostram, que os problemas estavam longe de serem solucionados. Na carta de demissão enviada para Langsdorff, Taunay fala dos problemas com Wihelmine.

“Senhor,

Permita-me analisar suas próprias frases; eis aqui uma que exige interpretação. Lembro-me perfeitamente da promessa feita ao Sr. Riedel em outras circunstâncias que, desde então, mudaram inteiramente. Suponho que seria bem difícil dizer em que as circunstâncias mudaram; seria porque o senhor mandou embora a Guilhermina?

O acordo que o senhor fez, que ela iria embora, já estava fechado antes da promessa de que Riedel e eu viajaríamos separadamente, promessa que Riedel destacou quando, alguns dias após sua chegada a Cuiabá, eu estava, por assim dizer, desligado da Expedição e que ele me obrigou a unir-me de novo, promessa,

¹³⁰ *ibidem* pg 100

enfim, que o senhor renovou na ocasião da conversa que tivemos quando consenti em colocar-me novamente sob suas ordens, levado, confesso, mais pelo desejo de não deixar a Expedição incompleta, que pelas vantagens que eu pudesse obter da viagem.

Depois de um acordo desta espécie, o outro parágrafo de sua carta, onde o senhor diz que [“] caberá a mim decidir se é necessário que os dois pintores partam juntos ou não, caberá a mim decidir qual dos dois deve acompanhar-me ou ir com o sr. Riedel [“] - é inútil, se o senhor não sentiu que se comprometia, não é culpa minha.

As circunstâncias podem ter mudado, até os sentimentos podem mudar, porém ninguém pode fazer apagar-se da memória dos homens fatos acontecidos - eu faria uma grande loucura se me colocasse novamente sob suas ordens diretas, seria um precipício aberto diante de mim.

Quando me acusa de ver-me continuamente desocupado, eu lhe responderei que, como nós não moramos juntos, todas as vezes que nos encontramos, quer seja no palácio ou em qualquer outra parte, um não está mais ocupado do que o outro, e que o envio dos desenhos que fiz prova por demais o contrário. No que se refere ao retrato do Imperador, objeto de todos os seus argumentos, o artigo 5º de meu contrato dava-me todo o direito de fazê-lo, ainda que eu o tivesse feito por dinheiro; a oferta gratuita que fiz¹³¹ à cidade de Cuiabá como prova do reconhecimento pelo bom trato que a Expedição de S.M. recebeu, me põe não somente a salvo de toda acusação a esse respeito, mas o

¹³¹ Muito provavelmente, o oferecimento de Taunay ofendeu a Langsdorff, responsável pela expedição e a quem caberia decidir sobre doação de obras, ou outras providências em nome da expedição ou do Governo Russo, de quem era representante.

próprio teor desta oferta dirigida ao Presidente da Província para considerar essa obra como um trabalho realizado para a honra do governo russo. A altivez com que o senhor me trata não se adequa nesse caso e na situação respectiva em que nos encontramos. Se o senhor está tentando intimidar-me, o senhor está errado, o senhor só está me persuadindo mais da necessidade de afastar-me do senhor, de renunciar até às vantagens às quais me davam direito vinte meses de uma viagem penosa e várias obras de algum mérito, que teriam sido mais numerosas sem os aborrecimentos inseparáveis de operações mal combinadas, de excursões sempre feitas às carreiras. Tenho neste exato momento sob os olhos a prova da leviandade que acompanha todas as suas ações; o senhor me deixa a ordem de desenhar um índio Apiacá que o Presidente da Província, a seu pedido, faz vir de mais de vinte léguas unicamente para fazer este retrato e, sem lembrar-se do pedido feito como algo de especial interesse, o senhor viaja com toda a expedição sem deixar ninguém para desenhar esse índio.

O senhor me lembra invariavelmente o dia de minha partida; penso achar, como o senhor havia me dito, uma sela e uma brida prontas; nada disso; o senhor não deixou nem a ordem de aprontá-las; e não somente isso, mas o senhor até mesmo disse ao seleiro que só as necessitaria na sua volta.

Essas coisas são ninharias, o que me desilude sobre suas intenções futuras a meu respeito é ver que não somente o senhor não quer manter sua promessa, mas que até procura prejudicar-me pessoalmente.

O senhor pensou fazer um grande ato de autoridade obrigando-me a segui-lo e deixando o sr. Florence na Chapada para me provar que, com efeito, lhe caberá decidir se os dois pintores devem ir juntos e sem ver que esse artigo de

sua carta é ditado por um sentimento de acrimônia especial e contradiz aquele onde o senhor fala que as minhas paisagens têm um caráter mais artístico do que as do Sr. Florence, pois se há um lugar onde a representação da natureza exige o pincel de um artista hábil este lugar é a Chapada; eu sabia disto antes de ir até lá e é por esta razão que eu desejava ficar. Lamento vivamente ser obrigado, devido às circunstâncias, a não acabar uma viagem que comeci e a deixar incompletos trabalhos interessantes, o que me consola é que, mais tarde, poderei mostrar a S.M. que eu não era indigno do posto que ocupava, e tenho entre as mãos o necessário para responder a todas as questões sobre as quais o senhor poderá me acusar.

Queira, portanto, aceitar minha demissão de empregado como pintor da Expedição da qual o senhor é chefe; quando o senhor voltar a Cuiabá terei a honra de entregar-lhe os papéis e tintas pertencentes à Expedição, bem como os esboços que me restam e que não posso acabar, tendo em vista a determinação que os seus procedimentos mal calculados me obrigam a tomar.

Seu Servidor muito humilde

*Taunay*¹³²

Em correspondência enviada a Francisco Álvares Machado e Vasconcellos¹³³, em 30 de setembro de 1827, Taunay relata os acontecimentos:

“Cuiabá, 30 de setembro de 1827

¹³² in Costa, M. F. e Diener, P. op cit pg 78-82

¹³³ A notável diferença de escrita entre a carta enviada a Machado e Vasconcellos, citada anteriormente, onde existem inúmeros erros de grafia, permite supor a existência de uma terceira pessoa no conflito, que redigiu a presente carta, ou pelo menos participou da redação da carta, provavelmente um dos filhos do Presidente da Província.

Meu amigo e Sr.

Muito gosto me deu a sua estimadíssima e muito esperada carta; enfim recebi de meu amigo, deste cuja separação me foi tão sensível, uma carta para mim só não, uma simples lembrança no fim dum longo desenvolvimento de sentimentos dirigidos a outro.

Aqui estou eu, sempre membro da Comissão Scientífica da Rússia, graças ao Riedel, que em circunstâncias dificultosas portou-se comigo como um homem, digo, como o mais carinhoso e terno amigo: elle é que sustentou meus vacillantes passos na borda de um principício tanto mais perigoso que eu mesmo queria, conhecendo sua horriavel profundidade, precipitar-me, possesso de um espirito de vertigem que só a voz da amizade pôde ceder. A Guilhermina não está mais connosco, e este passo ainda o devo ao Riedel, que assim cortou a raiz do mal e desfez o feitiço. Grandes asneiras fiz eu, que toda vida hei de chorar; mas o que não pode a paixão! Se algum dia nos encontrarmos, digo melhor, no feliz dia onde nos encontrarmos, que acabando esta viagem que faço tenção de lbe (sic) ir visitar nesse Engenho, ermida de um philosopho de que me fallaes, hei de devolver-lhe verbalmente o encadeiamento desses acontecimentos de quem nem quero me lembrar po óra, por serem muito próximos ainda.

Em conseqüência dessas desordens acontecidas na viagem, andei aqui muito tempo mal com o Cônsul, a ponto de querer apartar-me da commissão, a ponto de ter já dado a minha demissão, a ponto do cônsul já a ter accedido; o Riedel é que outra vez empurrou-me nella; agora por força, hei de continuar até o fim.

As condições deste novo ajuntamento foram que a expedição se separasse: o Riedel e eu descendo ao Pará pelos rios Guaporé e Madeira, o cônsul com Rubzoff e Florencio pelo Arinos.

Nesta separação eu considerei duas vantagens: a primeira é de me vêr livre das importunidades do cônsul e de viajar mais a commodo para desempenhar melhor a minha obrigação na companhia de meu amigo; e a segunda é de deixar esfriar, pela ausência um certo frio que não pode, apesar de todas as promessas, deixar de existir entre eu (sic) e o Langsdorff.

Dizem que o Natterer está a chegar nessa cidade com tenção de ver se combina connosco a sua viagem para o Pará; se com effeito tal é a intenção delle tanto mais estimarei o passo que eu dei em querer seguir por Matto Grosso.

O cônsul attribuindo-se, não sei se com algum fundamento, a descoberta da raiz de Cainca, requereu daqui para o Rio, para Sua Majestade conceder-lhe o privilégio exclusivo do tirar e debitar (sic) a dita raiz em toda a extensão do Império, fundado num artigo da Constituição que concede ao inventor de qualquer coisa de utilidade publica o privilegio exclusivo de sua descoberta. Porém, eu duvido muito que elle o consiga; entretanto, mais se trata aqui em casa de arrancar raiz de Cainca para soccar, fazer contrato, etc., (pois a dita raiz vende-se a 10 tostões a libra), do que da geologia.

Adeus, meu amigo; adeus, até um dia que não posso determinar, visto a incerteza do tempo que havemos de gastar na viagem, que, depois della acabada, eu lhe prometto, debaixo de palavra de honra de lhe (sic) ir visitar; dia desejado, dia de jubilo para meu coração que nos seus palpites a cada instante tem um mundo de sua lembrança. Adeus, aceite um abraço da mais terna e respeitosa

amisade. Lembranças à senhora D. Candida e Maria Angelica, das quaes conservo a mais terna saudade.

Não me esqueça para com o Delfino, o santo Delfino, se tem ocasião de o ver e os mais amigos e conhecidos; eu escrevo a seus primos Oliveira e Joaquim José Machado; queira lhes mandar entregar as cartas.

*A. de Taunay*¹³⁴

Em carta de Langsdorff à Taunay, datada de 18/11/1827. Vemos o encaminhamento da questão sob outro ângulo. O diário de Langsdorff durante o período de 19/10 e 4/12/1827, não contém nenhum registro.

“Ao Sr. Adriano Taunay, Pintor da Expedição Científica Imperial Russa ao Interior do Brasil.

Senhor:

Se bem que a boa razão me sugere que deveria mantê-lo junto a mim, e dar ao Sr. L. Riedel como companheiro de viagem o pintor de botânica Herc. Florence, não obstante, cedi às suas instâncias e concedo-lhe a permissão de acompanhar o sr. [inserto] (o primeiro) Riedel ao serviço de Sua Majestade o Imperador meu muito Augusto Senhor, e que em seu nome eu lhe ordeno, que assim que o senhor deixar o abaixo-assinado, chefe da Expedição, deverá olhar o sr. Luiz Riedel não [inserto] (somente) como amigo e companheiro de viagem, [ilegível] como sendo mais velho e experimentado, mas como o seu chefe e segui-lo em todos os seus conselhos.

[parágrafo riscado] É dever do sr. Riedel dirigi-lo em seus trabalhos, e o seu de obedecê-lo. Aproveito ao mesmo tempo esta oportunidade para protestar

¹³⁴ Taunay, A. op cit pg. 75

formalmente contra sua conduta no serviço durante todo o tempo de sua estada nesta capital, e contra a interpretação que o senhor houve por bem dar ao artigo de nosso contrato, no qual está dito claramente que lhe é permitido fazer, durante as horas livres, todas as cópias que quiser, bem como quaisquer outras obras de sua arte, sob a condição de não poder fazer nenhuma publicação e nenhum envio, senão apenas depois de terem sido publicados os resultados da referida viagem.

Acrescento que ele [o senhor] não tem autonomia para prometer fazer obras de sua arte, seja para quem quer que seja, sem ter obtida a permissão do seu chefe.

Permita-me, senhor, dizer-lhe francamente que o senhor abusou da bondade e da indulgência do seu chefe e negligenciou [inseto] (no decorrer deste ano) o serviço de Sua Majestade Imperial da Rússia de maneira imperdoável. Muitas vezes, vieram-me perguntar se o senhor não pertencia mais à Expedição; o senhor tornou-se culpado de desobediência e de insubordinação.

[parágrafo riscado] o Sr. Presidente da Província abusou de maneira indelicada por suas disposições pouco zelosas pelo serviço e os senhores seus filhos, sem ocupação e emprego, tiraram-lhe seu tempo precioso para divertirem-se às expensas de Sua Majestade o Imperador de Todas as Rússias. Esses jovens mal-educados causaram prejuízos à expedição.

Tenho, portanto, todas as razões para crer, senhor, que doravante o senhor se ocupará mais seriamente das suas obrigações e que não deixará de desdobrar-se em zelo, a fim de que o resultado do seu trabalho seja igual ao do seu talento, que o senhor empregou em tantas ocasiões fora do serviço.

Poupe sua saúde e trate de conservá-la; meus votos para o sucesso feliz da viagem e para que o senhor se torne digno do serviço e da magnificência de Sua Majestade o Imperador meu Augusto Senhor, acreditando que o senhor ainda me dará a ocasião da mais perfeita satisfação.

Enquanto isso, receba, Senhor, os protestos de minha consideração.

*18 de Novembro de 1827*¹³⁵

Fica evidente, que o conflito é estabelecido por vários fatores: diferença de idade, a esposa de Langsdorff, contrato de trabalho, comportamento e não segue necessariamente a linha de conflito entre arte e ciência, muito embora, isso também ocorra. O principal questionamento de Langsdorff é relacionado com o desrespeito para com sua autoridade e a impetuosidade de Taunay.

Afonso Taunay, em artigo publicado na Revista Habitat nº 8 de 1951, citando a correspondência enviada por Taunay a Álvares Machado e Vasconcellos e em artigos do Visconde de Taunay, nos mostra como a desinformação gerada por este conflito, percorreu gerações, ofuscando a história e a pesquisa científica. Sem base ou fundamento histórico, uma série de fatos, motivados pelos acontecimentos envolvendo Langsdorff e Taunay, ganham ares de verdade.

Diz Afonso Taunay, citando o Visconde: *“Desconheço o motivo que levou Rugendas a desligar-se, à última hora da comissão; antes, porém, apontou como substituto*¹³⁶ *mais que digno Adriano Taunay, que, apesar da quasi*

¹³⁵ ibidem pg. 89-91

¹³⁶ Fato sem comprovação ou base científica, não há qualquer registro ou possibilidade de ter havido tal fato, mesmo porque a desavença entre Rugendas e Langsdorff, foi traumática e irreconciliável.

impossibilidade de comunicações naquele tempo, se viu logo procurado na própria Tijuca, pelo barão de Langsdorff, a fim de conseguir a sua aquiescência”.¹³⁷

Outra citação equivocada: *“Não foi senão, quase um ano depois da saída do Rio de Janeiro, a 22 de junho de 1826 que a comissão pôde deixar a cidade de Porto Feliz em São Paulo, pois Langsdorff voltara à capital do Império e lá ficara muitos meses, nunca se soube bem porque.*

*E, no momento da partida para os sertões, ai se meteu um incidente amoroso, que desfalcou novamente a expedição de mais um membro valioso e teve afinal o mais sinistro desfecho. Violentamente se apaixonara Hasse da filha única do cirurgião-mor Francisco Álvares Machado e Vasconcellos, morador naquela cidade de Porto Feliz. (...) Encontrou resistência por parte da moça. Meses depois, o pobre Hasse, completamente desanimado, se suicidou, dando em si trinta e tantas facadas. (...)*¹³⁸

Outro episódio - e êsse de feição escandalosa - assinalou a saída da comissão. Nele figurou como principal personagem nada menos que o chefe Langsdorff, o qual, acompanhado até o pôrto pela melhor gente da localidade e esperado à margem do Tietê, pelo vigário, que abençoou, todo paramentado, a expedição embarcada de 32 batelões e canoas¹³⁹, teimou em levar consigo

¹³⁷ Taunay, Afonso. “Um artista malogrado”, A. A. Taunay (1805-1828) *in* Habitat, Revista de Arquitetura, Arte e Decoração, São Paulo (8), 1951, p. 73

¹³⁸ Komissarov, B. Informação pessoal. Hasse se suicidou anos depois sem no entanto haver qualquer vínculo com o fato, foi em decorrência de dívidas contraídas, e não foi com trinta e tantas facadas.

¹³⁹ “A expedição contou no total com cerca de 30 pessoas, 4 batelões e 2 barcos de caçadores e 2 canoas menores.” Komissarov, B. *op cit* pg. 64. Ainda sobre isso, diz Langsdorff em seu diário: “Enquanto isso a bandeira imperial russa balança em oito embarcações no rio Tietê. Silva, D.G.B. (org) *op cit* pg. 116.

ostensivamente uma moça alemã, de costumes mais que levianos¹⁴⁰, fazendo-a embarcar antes de todos num escaler em que flutuava à popa, a bandeira imperial da Rússia. Geral foi a reprovação e Adriano Taunay, com os seus ímpetos altivos e arrebatados, tornou-se veemente intérprete do desgosto e das reclamações dos seus companheiros, manifestando, desde aí, a intenção de fazer rancho à parte e de seguir sozinho e sobre si, o que afinal realizou no rio Paraguai, atravessando com o fiel Riedel e correndo mil perigos.¹⁴¹

A fantasia a respeito da grande Expedição Russa, predominou, inclusive na literatura científica, em função de reproduções como esta. É comum encontrarmos pesquisadores de vários ramos da ciência, afirmando que a insanidade de Langsdorff era algo que existia desde antes da viagem, colocando-o como personagem improdutivo de uma desafortunada viagem. Formularam uma “Lenda Negra” sobre Langsdorff, como afirma Komissarov: “O fantasioso naturalista, personagem do romance “Inocência” do Visconde Taunay, é também Langsdorff. Criou-se assim uma “lenda negra” sobre Langsdorff devido ao desconhecimento e a um injustificado ressentimento¹⁴²

Foram esses diversos conflitos, contrastes e diferenças, que nos permitiram refletir sobre os comportamentos e sobre o destino de uma das maiores expedições científicas do século XIX e da produção textual e imagética de seus membros.

¹⁴⁰ A referida moça alemã, era a segunda esposa de Langsdorff, Wihelmine, e os acontecimentos narrados não constam de nenhum documento ou registro, seja o diário de Florence, seja o de Langsdorff, seja em correspondências.

¹⁴¹ Taunay, A. op cit pg. 74

¹⁴² Komissarov, B. op cit pg. 138

CONTRASTES E SEMELHANÇAS: FLORENCE E TAUNAY O CONTRAPONTO DE LANGSDORFF

“Há coisas, há palavras sobre as coisas
e há idéias por detrás das palavras”

John Rennie Short¹⁴³

Buscamos nas palavras contidas nos diários e correspondências, bem como nos desenhos, pinturas e rascunhos um referencial para entender como as imagens e representações inseridas nas obras desses viajantes desenhistas, se integram à nossa percepção do meio ambiente, ou mesmo, de como estes referenciais nos servem de guia, para uma leitura do universo natural e cultural brasileiro. Em síntese, buscamos conceitos e idéias que nos permitam entender melhor essa relação. A epígrafe de John Short acima, poderia ser acrescida da frase: e por detrás das idéias existe a temporalidade dos conceitos. O tempo modifica a percepção do objeto estudado, pelo distanciamento e pelo universo conceitual do observador que se modifica frequentemente.

Para percebermos como isso ocorre, precisamos entender, a partir de nossos conceitos e referenciais atuais, como aconteceu a produção desses trabalhos, saber quem os produziu, em que condições e mesmo saber, quando houver uma narrativa, se esta serve de auxiliar ou de contraponto à imagem produzida. Precisamos buscar visões contemporâneas ao trabalho

¹⁴³ Short, J. R. *Imagined Country - Environment, Culture and Society*, London, Routledge, 1991 in Machado, L. M. C. P. *Geografia* vol. 17 n° 1, Associação de Geografia Teórica, Rio Claro, abril 1992 pg. 152.

analisado, para descobrirmos as nuances dessa produção e os fatores que porventura a influenciaram.

No caso da Expedição Russa de Langsdorff, temos a produção iconográfica de Hercule Florence e de Adrian Taunay, concentradas no trecho da viagem por São Paulo e Mato Grosso. Como material textual, temos os diários de Langsdorff e de Florence, e alguma correspondência de Taunay apresentadas anteriormente. A análise portanto, é essencialmente comparativa, auxiliada por uma análise dos diários de viagem de Hercule e de Langsdorff. Uma primeira imagem a ser analisada, é a citada anteriormente, da chegada da expedição à Aldeia dos índios Apiacá. Esta imagem desenhada e descrita por Florence em seu diário, é de uma situação também descrita por Langsdorff em seu diário. A descrição de Hercule Florence e o esboço da imagem do encontro com os Apiacá são mostrados a seguir:

“Esquecia-me de falar de um desses indígenas intitulado cacique, a quem o Presidente José Saturnino concedera a patente de capitão-mor. Esquecia-me porque, por essa razão, não dava ele idéia de gozar da mínima importância na tribo. A nossa chegada, envergava grotescamente o respectivo uniforme, o que levou o Sr. de Langsdorff a meter-se no seu de cônsul geral, ostentando chapéu armado, espada do lado e condecorações. O chefe dos índios impava em sua velha farda, sem dragonas; cobria-se também com chapéu armado, porém desfigurado pelo tempo, em maior contraste com calças de grosseiro pano de

algodão, além de estar descalço, sem camisa, sem gravata e sem espada à cinta.”

144



A cena acima esboçada em desenho e descrita por Florence, foi assim apresentada por Langsdorff em seu diário:

*“Logo que o capitão subiu a bordo, vestido com seu uniforme completo, distribuimos vários presentes para lisonjeá-lo. Mandeï hastear a bandeira imperial russa, vesti-me em trajes civis, com um chapéu de três pontas e um pequeno sabre, o que sempre impressiona as pessoas, e nos cumprimentamos como autoridades.”*¹⁴⁵

A mesma cena, foi descrita de forma completamente diferente por Visconde de Taunay, em seu trabalho *“A cidade de Mato Grosso, o rio*

¹⁴⁴ Florence, H. op cit

¹⁴⁵ Silva, D.G.B. op cit pg. 260

Guaporé e sua mais ilustre vítima” (1891), depois reproduzido por Afonso Taunay:

“ (...) De Cuiabá em diante, o estado mental do barão de Langsdorff gradualmente se foi agravando, o que deu lugar a muitos episódios penosos, um deles de irresistível cômico, quando a expedição atravessava a zona dos índios Apiacás, no rio Arinos. Tendo aparecido, numa extensa praia, grande número desses silvícolas e no meio deles, um com certos distintivos vistosos de capitão, julgou o bom consul russo, que devia também envergar o seu grande uniforme e lá foi para a terra metido em farda de gala, espadim ao lado, chapéu armado à cabeça e condecorações ao peito. Imagine-se no meio daqueles indígenas nus em pelo, que mostravam fundo pasmo e bestial alegria ao contemplarem tamanha ostentação e esbugalhavam os olhos ante tantos bordados a outro e brilhantes teteias. Afinal, uma índia perguntou por gestos se aquilo era vestimenta ou a própria pele de tão alto personagem e, melhor informada, pediu para êle lha cedesse por um pouco. Langsdorff, que não resistia aos caprichos do belo sexo, civilizado ou não, imediatamente despiu a farda e a passou à rapariga que de golpe nela se enfiou, passeando muito ufana com o seu singular adorno, enquanto o cônsul ficava de mangas de camisa, mas com calças de galão, espadim e chapéu armado. Nem parou aí a aventura. De repente, a índia disparou para o mato seguida de todos os mais, e o expoliado pôs-se a correr como um desesperado atrás da sua veste de gala, na maior e mais grotesca fúria. E a comissão perdeu dois dias à espera de uma restituição que naturalmente não se deu.

De então por diante quasi totalmente se apagou a inteligência do infeliz. Tendo perdido a consciência de si, praticava atos desatinados que constrangiam dolorosamente o coração de seus subordinados.”¹⁴⁶

No decorrer da análise da imagem, observamos que na margem do rio Arinos, na aldeia Apiacá, há um personagem com chapéu e roupa, que se distingue dos demais. Na embarcação, outro personagem, em roupas militares, está em pé na proa do batelão.

Em seu livro “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*”, também presente no manuscrito “*Le Ami des Arts*”, há um trecho correspondente a essa imagem. Percebemos pela narrativa, que, na margem do rio, o personagem era o Capitão Pedro, índio Apiacá e na embarcação, Langsdorff. Não há nenhuma referência a um possível estado de demência de Langsdorff, nem a qualquer outro fato narrado por Afonso Taunay. Este por sua vez, baseou-se no trabalho do Visconde de Taunay para elaborar o seu texto.

Quando foi traduzido o diário de Langsdorff, volume 3, em 1997/98, descobriu-se que a mesma passagem era descrita de forma muito similar a de Florence. Novamente, não havia nenhuma referência ou indicador de um estado de demência ou aos fatos relatados por Afonso Taunay. Note-se, que a tradução do diário de Langsdorff, deu-se a partir de seu diário de viagem original, sem nenhuma intervenção posterior do naturalista, que, como se sabe, perdeu a memória e enlouqueceu no final da expedição, em virtude de malária.

¹⁴⁶ Taunay, A. op cit pg 74

Miriam Moreira Leite, ainda sobre essa passagem de Florence afirma: *“Em nota, o tradutor do francês para o português do diário de Florence, o Visconde de Taunay, sugere que talvez já fosse um indício das perturbações mentais decorrentes da malária, que interromperam as atividades do Barão. É possível contudo que o senso de hierarquia do Barão exigisse dele a farda adequada para um encontro com o chefe da tribo. Este exemplo deixa bem claro o terreno pantanoso em que nos encontramos, ao tratar do olhar do outro.”*¹⁴⁷

É interessante notar, que neste caso, complementam-se, imagem e texto na narrativa de Florence; muito embora a utilização livre que se fez desse registro, tenha permitido uma série de equívocos históricos que vieram influenciando pesquisadores até nossos dias.

As imagens e as representações contidas na iconografia e na narrativa, podem ser re-elaboradas a partir de um fato motivador, de um novo referencial de olhar, de novos conceitos ou da descoberta de novas informações relacionadas com essas imagens. No caso em especial, a família Taunay, muito provavelmente influenciada pelos acontecimentos narrados por Adrian Taunay, vê, não somente a expedição como um fracasso, mas seu idealizador como um louco. Essa maneira de olhar, torna o esboço de Hercule Florence e seu breve relato do acontecido, o instrumento para uma nova leitura, motivada por acontecimentos passados, o que direciona o olhar do futuro leitor da obra.

¹⁴⁷ Moreira Leite, M. L. O Olhar do Outro *in* Ciência & Ambiente n° 19 Depto de Ciências Florestais da Universidade Federal de Santa Maria- RS, julho/dezembro de 1999. pg.50

Não se trata, evidentemente, de um olhar qualquer. Tanto o trabalho do Visconde Taunay, como historiador e escritor, como de Afonso Taunay, são referências importantes e reconhecidas no meio acadêmico. Portanto esta maneira de observar a imagem, de traduzi-la, de interpretá-la, torna-nos, enquanto seus leitores, co-partícipes na construção de uma nova imagem ou de uma outra realidade.

Como afirmamos anteriormente, a tradução do diário de campo de Georg Langsdorff, trouxe-nos uma nova luz a esse momento preservado no desenho de Florence. Não é somente o olhar dos Apiacás na margem do rio Arinos, que se detém sobre a embarcação que se aproxima e sobre a figura paramentada e imponente de sua proa .

Não é somente o olhar dos viajantes estrangeiros que se detém sobre os índios que na margem os observam. Não é somente o olhar do desenhista Florence que capta este momento (instantâneo de um contato cultural), mas, efetivamente, outros olhares que interpretam este desenho e a narrativa a ele associada e constróem uma nova imagem.

O registro científico da imagem do contato cultural entre a Expedição Langsdorff com os índios Apiacá, não tem exclusivamente o papel de registro visual desse contato, mas tem também uma nova importância, como um documento analisado externa e posteriormente e cuja interpretação constituiu-se também como um novo registro. A análise do Visconde de Taunay sobre Langsdorff, fez com que houvesse uma desconfiança científica

quanto ao resultado da expedição, o que por sua vez adiou muito tempo o interesse isento na documentação gerada pela mesma.

Muito embora Florence tenha sido definido por Langsdorff como um pintor de botânica, seus desenhos de tipos indígenas, seguem um padrão de desenho, que podemos definir como desenho científico. Seus trabalhos mostram na maioria das vezes, os índios em pose para a imagem, mostrando detalhes de seus desenhos corporais, objetos cotidianos, detalhes que permitem ao observador traçar um perfil do índio ou da paisagem em questão. Taunay por sua vez, muito embora também tenha desenhado tipos físicos e índios em suas gravuras, opta, não por um detalhamento físico ou uma pose para o desenho, mas retrata a simbologia do momento, numa imagem que parece contida por uma nuvem que não permite ver detalhes, mas sim imaginar o cotidiano da comunidade indígena, ou a sensação da paisagem, do estar observando e vivenciando o que se vê.

A representação iconográfica de aspectos físico-biológicos na obra de Florence, tem uma importância para a cultura científica da Europa, representada pelo olhar de Langsdorff e contrapõe-se, à representação sociocultural de Taunay, cujo olhar capta o relacionamento social e o envolvimento social dos retratados, particularmente os índios.

As imagens de Taunay, parecem sucumbir à lógica do desenho científico e os tipos físicos desenhados, em clássicas posturas de frente e perfil, e nos mostram que ele procurava, também, atender aos anseios do

cientista Langsdorff, que queria, através dos desenhos, informações sobre o meio físico e social, para posterior pesquisa de seus colegas europeus.

Nos exemplos abaixo, dois desenhos, um de Florence e um de Taunay, ilustram esta questão.



DESENHO DE TAUNAY



Study of a Man, 1914 *Portrait of Florence* *Portrait of Florence*

DESENHO DE FLORENCE

Como se pode observar dos desenhos anteriores, mesmo seguindo modelos de registro semelhantes, no desenho de Taunay, parece ter sido captado um momento, um flagrante da pessoa retratada, que não olha para o pintor. No caso de Florence, o retratado, posa, olhando para o artista, que o observa. Não há casualidade no desenho de Florence.

Novamente, a forma de olhar de ambos, evidencia estilos diferentes, mas mais que isso, conduzem a uma maneira diferente de olhar cada um dos desenhos, o que configura todo um cabedal de conhecimento, a partir da imagem, que vai além da análise estética e do registro científico, que no caso é antropológico. Informações que nos levam a refletir sobre o conteúdo da imagem e as formas de representação nela contidos, informações que muitas vezes exigem um conhecimento prévio do leitor/observador do assunto ou imagem produzida. As imagens de Florence e Taunay são em muitos aspectos, complementares, o que talvez nos indique uma preocupação de Langsdorff em ter uma visão mais ampla nos registros iconográficos de sua viagem.

Quanto à imagem de Florence, temos como aliado, um texto de rara sensibilidade, onde ele descreve os cenários, situações vividas e em alguns casos, descreve cenas que ele mesmo registrou em desenho.

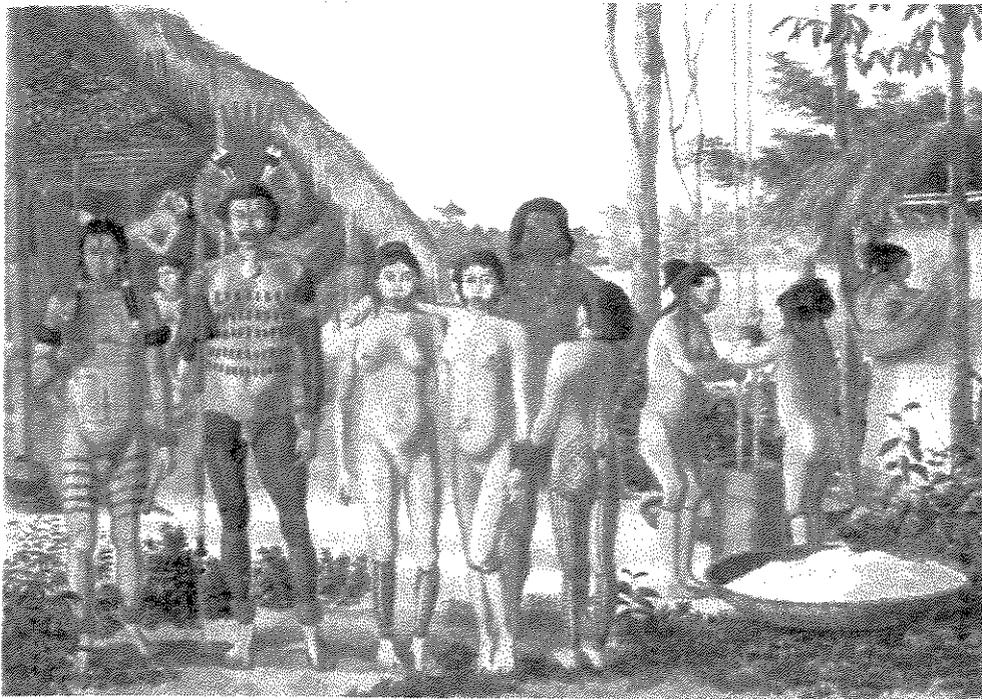
No caso dos Apiacá, um trecho do texto de Florence chama a atenção pela comparação entre os Apiacá com os Europeus: *“Esses mansíssimos índios têm estatura regular e ótimas compleições. Menos selvagens são seus traços fisionômicos. Há, na tribo, moças que se assemelhavam às mulheres do sul da Europa.”*¹⁴⁸

Nas gravuras a seguir, temos inicialmente uma cena de tribo indígena retratada por Florence e após as discussões concernentes a essa imagem, outras cenas, dessa vez feitas por Taunay.

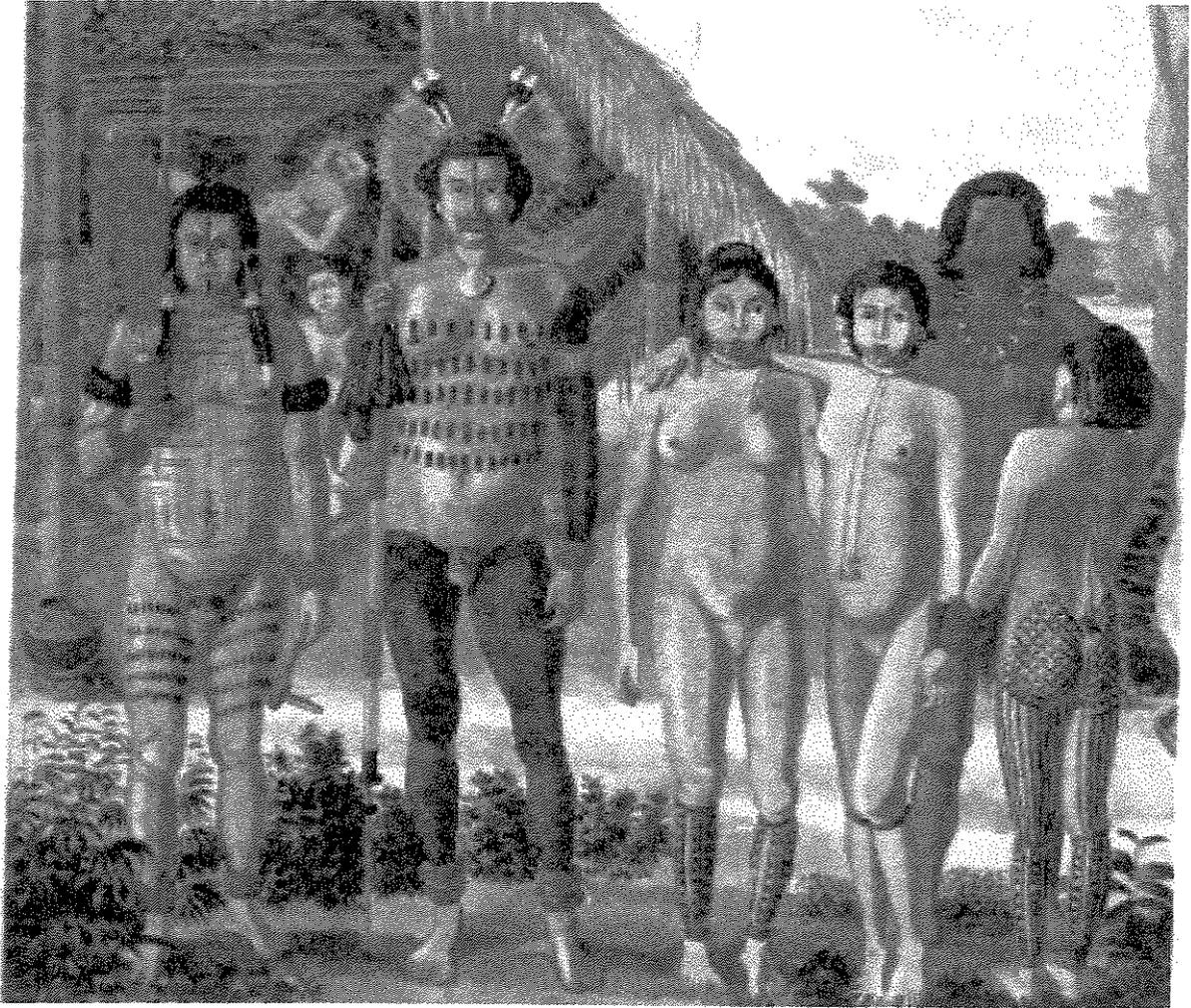
¹⁴⁸ Florence, H. op cit

O desenho original de Florence mostrado abaixo, foi dividido em dois, para melhor exemplificar os argumentos utilizados em nosso trabalho. A primeira parte mostra um grupo de índios Apiacás posando para o artista, o fragmento seguinte mostra duas índias Apiacá trabalhando. A pergunta inicial é onde está o desenhista ao fazer o registro e na sequência, o que nos mostra a cena ao primeiro olhar que lançamos sobre ela. Interessante observar, que a própria gravura se divide em dois momentos, um de aparente indiferença ao pintor (a direita), outra onde os índios se posicionam de forma a compor o cenário (a esquerda).

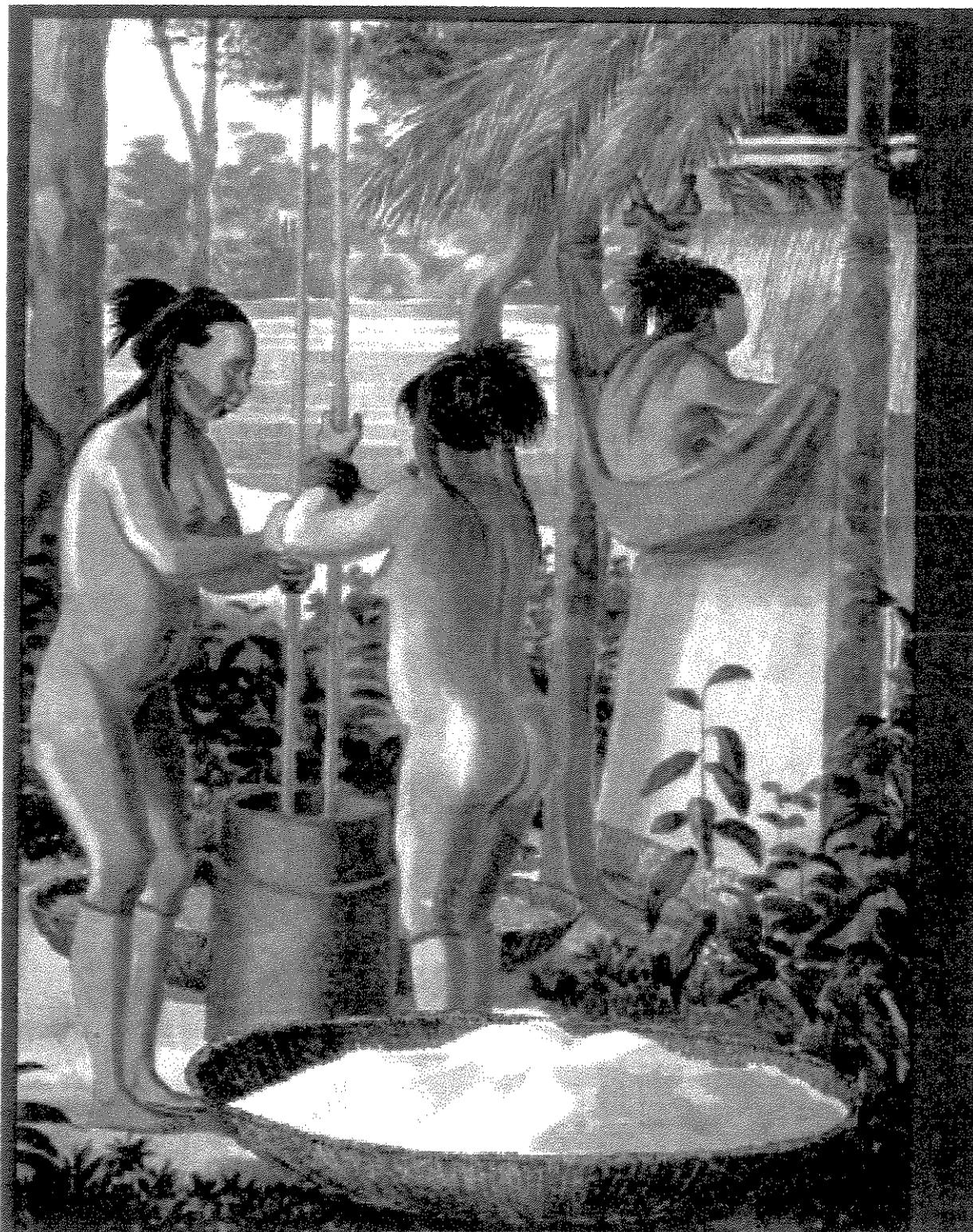
Cada elemento no desenho, parece colocado ali de forma a compor o cenário e para ilustrar determinados aspectos do trabalho, pinturas corporais, ornamentos, moradia, apetrechos, produção de alimento.



GRAVURA INTITULADA: MALOCA DOS APIACÁS NO RIO ARINOS



DETALHE DA GRAVURA MALOCA DOS APICÁS NO RIO ARINOS



DETALHE DA GRAVURA MALOCA DOS APIACÁS NO RIO ARINOS

Inicialmente, como pode ser observado, o próprio Florence cria os dois ambientes diferentes. Num lado da gravura os índios Apiacá posam para o artista. Do outro lado duas índias trabalham, aparentemente ignorando o olhar que se dirige a elas e uma outra está sentada na rede ao fundo, tecendo num tear vertical. Para tornar nossa leitura mais objetiva, mostramos os rascunhos deste desenho, feitos por Florence, e discutimos como seu trabalho também consistiu em reunir vários elementos na composição do cenário a ser mostrado.

Observando-se os desenhos, pode-se concluir inicialmente que, pelo desenho de Florence, o desenhista encontrava-se em frente ao grupo de índios, desenhando a cena, e, ao mesmo tempo, sendo por eles observado. Na imagem com os Apiacá, até mesmo os índios do fundo do cenário, na maloca, posam para o desenhista.

As pinturas corporais e objetos presentes na imagem, são bastante detalhados, percebe-se na composição da cena um cuidado com os detalhes. A menina que está de costas, encontra-se numa posição que facilite a visualização do desenho característico que ela tem na parte posterior do corpo. Na segunda parte da gravura, as mulheres trabalham e parecem não mostrar comportamentos planejados pelo olhar artístico/científico de Florence, o que, no entanto, pode ser questionado, pelo fato de todas estarem envolvidas em atividades que ilustram o trabalho cotidiano na aldeia

Apiacá, mas mostrado com uma visão invasiva, diferente dos desenhos de Taunay.

A seguir, alguns esboços feitos por Hercule, demonstram o cuidado no planejamento da imagem a ser construída. Ambos os esboços fazem parte do desenho da maloca dos índios Apiacás na margem do Rio Arinos.



ESBOÇOS DO DESENHO ORIGINAL¹⁴⁹

¹⁴⁹ Carelli, M. op cit pg. 83 e 85



Os dois esboços, nos mostram como Florence trabalhava, aliando, provavelmente, a memória e esboços e estudos anteriores, que permitiam a composição da cena a ser desenhada. Mas um de nossos questionamentos volta. Onde estaria o desenhista na cena? Ele é o observador que é observado pelos índios? Ou ele é o desenhista que viu a cena, e a reconstruiu posteriormente, utilizando-se de esboços, estudos e memória?

Florence escreveu, não uma, mas 4 variantes de seu diário de viagem, em períodos diferentes de sua vida. Uma versão, original de suas anotações de viagem, pertence à coleção Cyrillo Florence (atualmente com Leila Florence), uma segunda versão, parcial, com modificações, foi enviada ao

governo russo, uma terceira versão, foi encaminhada à família Taunay (encontra-se perdida) e outra encontra-se no seu diário de vida (*Le Ami des Arts*)¹⁵⁰.

Segundo Komissarov, “Durante os anos decorridos após o surgimento da primeira variante, alteraram-se as relações de Florence com a realidade circundante e a sua concepção de mundo, o que se torna claro nas duas últimas variantes. Muito daquilo que chamava a atenção do jovem Florence, deixou de ser observado pelo Florence amadurecido. A evolução de seu pensamento reflete o processo de transformações sociais, econômicas e políticas da vida brasileira e latino-americana. Se na variante de 1829-30 podemos encontrar as marcas de um autor europeu, nas duas últimas vemos um Florence brasileiro.”¹⁵¹

É importante observar, que Florence, em todas as suas versões¹⁵², introduziu informações posteriores (algumas fundamentais para mostrar a relação entre a sua produção iconográfica e textual e uma pós-produção), seguindo caminhos, nem sempre confiáveis, como a memória que pode ser transformada por novos acontecimentos. Isso ocorre quando, por exemplo, ele afirma na versão publicada a partir do “*Le Ami des Arts*” da “*Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*”, que Langsdorff devia a Engler, a descoberta das propriedades medicinais da Cainca: “*Mas passemos aos fatos: o Dr. Engler,*

¹⁵⁰ Komissarov, B. Expedição Langsdorff: Acervos e Fontes Históricas. Ed. UNESP/Edições Langsdorff 1994 pg. 36

¹⁵¹ ibidem pg. 37

¹⁵² Ibidem pg. 34-36. Segundo Komissarov, As variantes de Florence são as seguintes: Diário de campo de 1825-29, guardado no arquivo Cyrillo Hercules Florence; Primeira parte da variante de 1829- 1830 (desaparecida); segunda parte da variante de 1829-1830, guardada no Arquivo da Academia de Ciências Russa (Moscou); Variante de 1848-1859 (*Le Ami des Arts*), guardada no arquivo Arnaldo Machado Florence (publicada pela primeira vez em francês em 1905-1907); variante de 1855-1859, publicada pela primeira vez em português em 1875-1876.

*fez o Sr. de Langsdorff conhecedor da Cainca e de suas propriedades medicinais. Este promoveu, com alarde, na Europa, seu pretenso descobrimento. (...)*¹⁵³

Langsdorff cita a Cainca, em seu diário de viagem por Minas Gerais, antes portanto do envolvimento de Florence na expedição e de Langsdorff ter travado conhecimento com Engler e, já nessa data, fala das propriedades medicinais da planta, muito embora ele elabore seu relatório científico sobre a Cainca, que envia para a Europa posteriormente, após conhecer Engler. Este trabalho científico foi escrito durante sua volta à Fazenda da Mandioca, em 1826, antes da expedição fluvial.¹⁵⁴

Neste, como em outros casos, Florence introduz conclusões baseadas na memória ou em novos acontecimentos, posteriores aos fatos.

Interessante observar também, que os desenhos que ilustram a obra de Florence, não deixam supor os martírios e dificuldades que viveram os viajantes. Na iconografia há uma propensão ao registro científico, mas não do registro dos males que afligiam os viajantes, como na imagem narrativa a seguir. *“Como nós, tinha aquela pobre gente o rosto, as mãos e os pés, não só pintados de picadas de piuns (inseto alado também chamado mosquito pólvora, porque em tamanho não excede um grão de pólvora), senão também coberto de feridas provenientes dessas ferroadas. Mais fazem sofrer outros insetos também alados, mas de maior tamanho, os borrachudos, porque a parte do corpo tocada*

¹⁵³ Florence, H. op cit

¹⁵⁴ Moraes, P. G. Um interlocutor privilegiado da Expedição Langsdorff: O Médico e Botânico Carlos Engler. *in Outros Olhares* Centro de Memória/UNICAMP n° 1 1996 pg. 96

inflama-se logo, sobrevindo tal prurido que é de coçar-se até verter sangue. Vieram-nos martirizando desde o Rio Preto.

Por toda a parte viamo-nos cercados de nuvens desses malfazejos bichinhos, entrando-nos pelos olhos, nariz, orelhas e boca, nas horas de refeição. Mau grado o excessivo calor, cobriamo-nos todos, e ainda assim era preciso estar agitando o dia inteiro um pano ou um espanador de penas para afugentá-los. Com a noite desaparecem, mas voltam, mal raia a madrugada, para recomeçarem a diabólica tarefa.”¹⁵⁵

A pós-produção no diário de Florence ou a re-elaboração a partir de informações adquiridas posteriormente à viagem, é bastante comum na versão presente em suas memórias (*Le Ami des Arts*). Lembremos, que Florence ao desembarcar na Aldeia dos Apiacás, estava, como os demais, com febres intermitentes, relatadas em seu diário e no de Langsdorff. Ficaram alguns dias apenas na localidade e seguiram viagem. Seria normal supor que os rascunhos e a memória agiriam como elementos que permitiriam ao pintor elaborar sua arte posteriormente, num local ou em situação mais apropriada, seja do ponto de vista físico e material e até mesmo de saúde. Volta a pergunta inicial, quem é o observado pelos índios na gravura de Florence e quem é o observador ?

Os índios de Florence, são como registros do passado, a observar o olhar estrangeiro que para eles se dirige. O seu observador, seja ele Florence ou outro, dirige-lhes um olhar invasivo, detalhista, que percorre seus

¹⁵⁵ Florence, H Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas, de 1825 a 1829, Ed. Melhoramentos, 1948, pg. 176-177

objetos e seus corpos buscando interpretá-los. Não há uma cena, ou cenário, que não seja construído por um conjunto de formas de olhar: do pintor para os índios, destes para ele, nosso para o pintor e para os índios, dos índios enquanto imagem e objeto de análise científica para nós, cientistas de outra época. “*A imagem pode ser uma representação fictícia, gráfica, plástica, escultural ou fotográfica; pode se referir a imagens sagradas, à representação analógica, à metáfora; pode ser evocada voluntária ou involuntariamente; é diferente da existência e pode ser literária, religiosa, visual ou do domínio da imaginação, consciente ou inconscientemente.*”¹⁵⁶

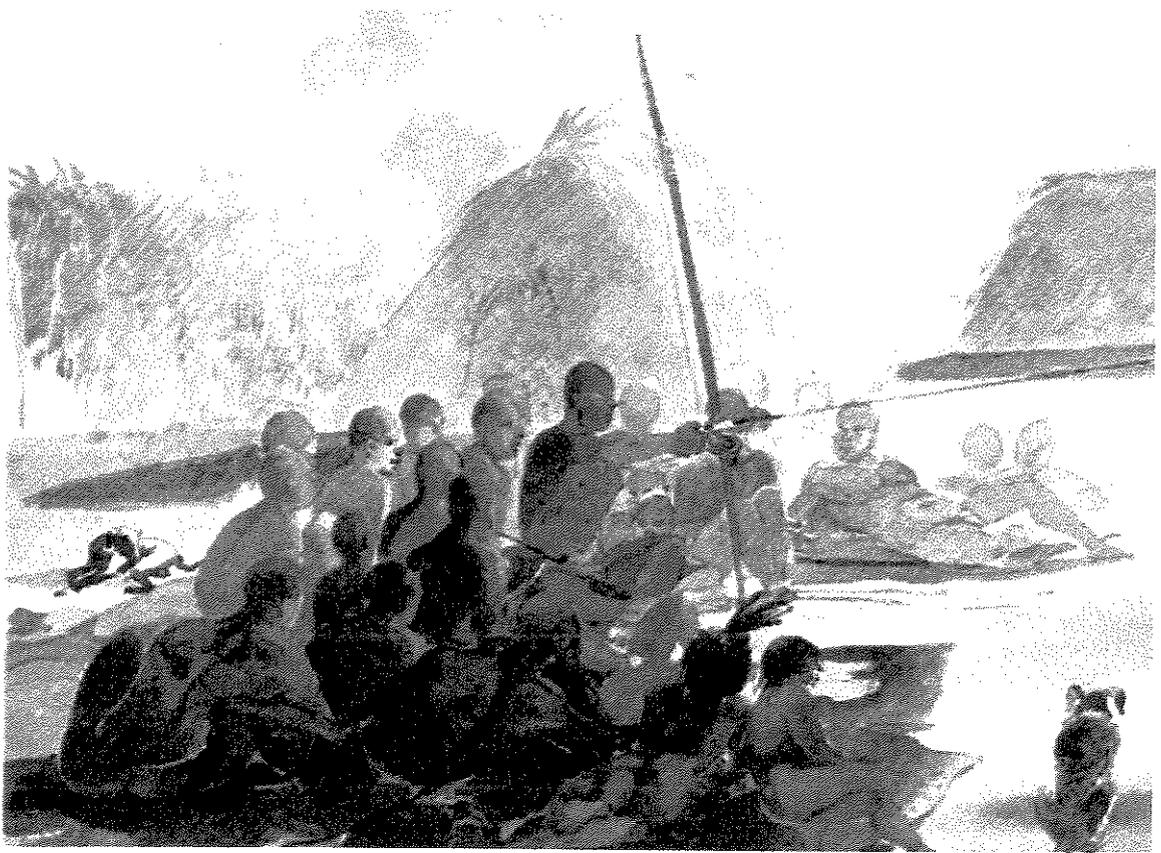
O desenho a seguir, presente no trecho em que relembra sua participação na Expedição Langsdorff, em seu *manuscrito “Le ami des Arts”*, mostra uma cena bem diferente das demonstradas anteriormente. Nela Florence aparece fazendo contato com os índios e torna-nos observadores de um momento da vida da aldeia indígena.

¹⁵⁶ Moreira Leite, M. L. (1977) op cit. pg. 219



E o olhar de Clio?

O desenho a seguir, de autoria de Adrian Taunay, mostra uma cena onde o índio Borôro, descreve aos outros da tribo e principalmente aos mais jovens uma caçada de onça. Como os outros desenhos com índios de Taunay, há uma clara mudança de foco de olhar, quando comparado aos índios de Florence. Muda o ângulo de observação, muda a percepção do índio em seu ambiente social, muda o referencial científico do olhar.

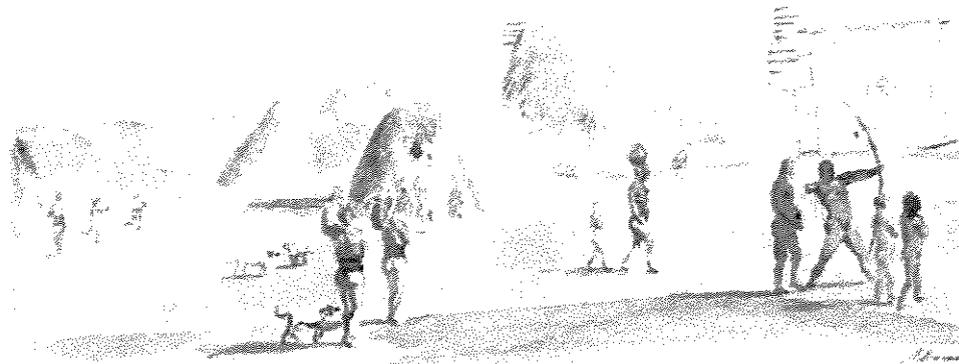


GRUPO DE ÍNDIOS BORÔRO ATENTOS AO RELATO QUE FAZ UM DELES DE
UMA CAÇADA DE ONÇA. ALDEIA DE PAU SECO.

Na cena de Taunay, onde está o observador? ele não se esconde, mas nem por isso é visto. Os índios não se sentem observados e seguem seu cotidiano social. O olhar do pintor, que para eles se dirige, não é invasivo, mas antropológico. Retratar a cena, é, nessa ótica, observá-la de fora, mas sem perder a noção de que o desenho, é também um registro. Ficamos imaginando, que o olhar distanciado de Taunay, mas ao mesmo tempo detalhista, olhar do observador participante que é a proposta metodológica

da Antropologia, contrasta com o olhar próximo, mas invasivo dos principais desenhos de Florence.

Os diferentes olhares de Taunay e Florence, evidenciam-se nos comentários de Langsdorff. Para ele, Taunay aliava um excessivo ímpeto, parte associado à sua juventude, a um talento nato para o registro, principalmente de animais e pessoas. Florence, ao contrário, mostrava-se de certa forma mais subserviente ao modelo de registro visual pretendido por Langsdorff, que não reconhecia suas qualidades.



VISTA DA ALDEIA DOS ÍNDIOS BORÔRO, DENOMINADA PAU SÊCO.

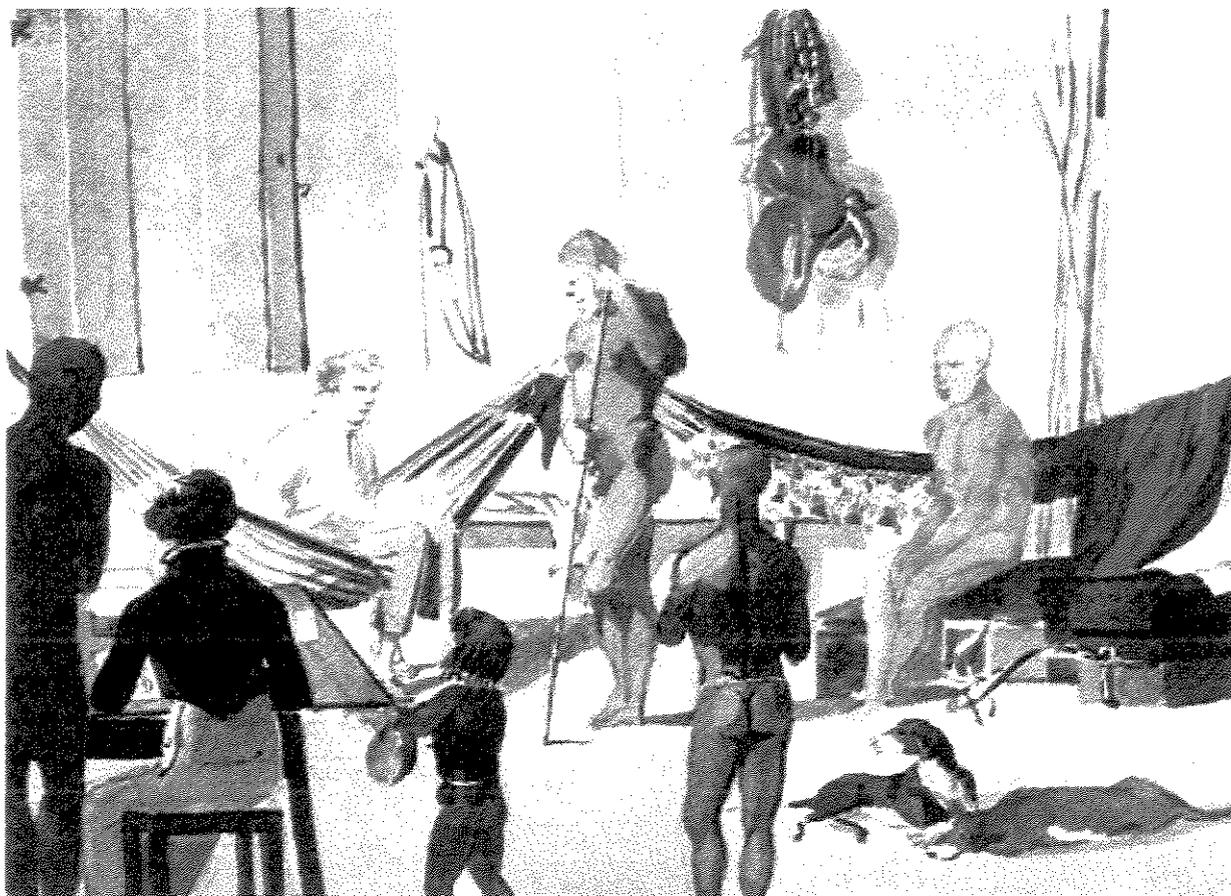
Novamente uma cena onde o pintor torna-se um observador do cotidiano da tribo Borôro. A leitura do movimento e do cenário, nos permite uma inserção no meio cultural sem que sejamos percebidos pelos observados. Para Maurício Saldanha Alvarez *“algumas cenas, como as da aldeia bororo, tem um sabor de leitura erudita e são sem dúvida um tributo a Michelangelo e ao classicismo. A cor é vibrante – a cor do homem americano.”*¹⁵⁷

¹⁵⁷ Alvarez, M. S. “Objetividade e Lirismo na Iconografia da Expedição Langsdorff” in *Revista Resgate* nº 6, Centro de Memória UNICAMP, 1996, pg. 14

Alvarez ainda comenta sobre a influência Neoclássica nos pintores da Expedição Langsdorff: “O neoclássico fez a cor voltar ao cercado da linha. Mas nos artistas da expedição, a cor ganha um esplendor inesperado, como nos índios pintados por Florence e Taunay, seres banhados em urucum, paisagens de verdes vigorosos e luzes brilhantes, flores, peixes, aves, insetos.”¹⁵⁸

Na gravura anterior, Taunay encontra-se de costas desenhando sobre a mesa e sendo observado pelos índios Borôro, Riedel na rede aparentemente com um caderno de anotações na mão conversa com um índio. O Taunay observador se coloca fora da cena, e passa ele mesmo a observado, o pequeno índio curioso a ele se dirige, e seu olhar aparentemente se dirige a Riedel e para a cena à sua frente. Taunay é pois, o nosso olhar, o olhar exterior para a cena composta, onde europeus e índios se misturam e se relacionam em sua busca de informações e respostas. O nosso olhar para o desenho em questão, passa a ser um olhar direcionado pelo olhar antropológico e distanciado de Taunay.

¹⁵⁸ Ibidem pg 12



ALGUNS BORÓRO EM VISITA A RIEDEL E TAUNAY, NA CASA QUE OCUPAVAM PERTO DA ALDEIA DE
PAU SÊCO.



HOMEM E MULHER BORÓRO NA ENTRADA DA CASA OCUPADA POR RIEDEL E TAUNAY PERTO
DA ALDEIA DE PAU SÊCO.

No desenho anterior, Taunay segue, em parte, a lógica do desenho científico, muito embora esse desenho se caracterize pela desproporção e esteja claramente inacabado. É interessante notar um certo desconforto demonstrado por Taunay nesse desenho, talvez incomodado com o olhar que lhe dirigem os índios desenhados.

Quando no entanto, voltamos ao Taunay participante, observador inserido na realidade estudada, antropológico, percebemos o quanto a sua leitura científica contém a sua leitura artística e vice-versa, como no desenho abaixo.



Delacour, 1867

Alfred Taunay f.

Canto noturno dos índios Bororo's

CANTO NOTURNO DOS ÍNDIOS BORORO

Considerado um dos melhores desenhos de Taunay, essa obra nos aproxima de um Taunay inquieto com as descobertas do Novo Mundo. *“Seus resultados como pintor são contraditórios e Langsdorff exigia dele constantemente. Ao lado de aquarelas sujas e com tinta contaminada por tonalidades mais escuras, temos verdadeiras obras-primas como Canto Noturno dos Bororo um dos mais belos e singelos retratos da magia da noite tropical.*

*Magia onde o visitante europeu sente-se partícipe, sentado ao lados dos primevos americanos.*¹⁵⁹

A imediata constatação ao primeiro olhar, é de que Taunay, sentado com os índios, encontra-se realmente envolto na magia da noite tropical. Longe dos dissabores que o acompanharam durante a Expedição, neste desenho, ele encontra-se absorto e envolvido pelo cenário. Observado pelo olhar do pintor Taunay, o homem Taunay é ao mesmo tempo um estranho ao ambiente, mas que não é tido como algo fora do ambiente, nem tido como diferente pelos índios retratados na imagem. Plenamente inserido, o olhar que ele desperta é o olhar do observador inquieto, que procura indícios no desenho, dos sons e dos odores, dos movimentos e dos sabores daquela noite, daquele momento registrado.

O conflito de uma formação Neoclássica com o Romantismo vivenciado pelos pintores também passa por Langsdorff. À sua maneira, ele também vivencia uma experiência romântica e lírica em contraposição ao seu cientificismo.

A própria morte de Taunay guarda elementos românticos. *“Ao ter conhecimento da morte de Taunay, Langsdorff refere-se a ele como portador de múltiplos talentos, reconhecendo, porém, que dentro dele há uma ebulição, fruto de seu temperamento romântico”*¹⁶⁰ *“Seu temperamento arrebatado e incontido o levará a morte trágica, morte romântica, líquida e certa, deixada numa descrição que é um primor de retórica do romantismo: a morte em meio a uma*

¹⁵⁹ Ibidem pg. 14

¹⁶⁰ Ibidem pg. 9

*tempestade. Morreu na impetuosidade da correnteza do Guaporé, o qual ao invés de vencer, foi por ele vencido.*¹⁶¹

Para Langsdorff, a necessidade do registro científico da imagem, não podia sucumbir ao talento, ou à necessidade romântica do olhar interior. Mas em Taunay e em Florence, isso as vezes não é possível. Não há como não sentir a subjetividade da criação artística, mesmo na tentativa de ilustração objetiva do real.

É de Florence o seguinte texto: *“Quando se quis representar os horrores das trevas, citou-se o canto das aves noturnas; quando se quis fazer sentir o terror inspirado pela solidão dos desertos, citou-se os gritos das feras; quando se fez a descrição de uma suave paisagem, mencionou-se principalmente o suave gorjeio dos pássaros e o concerto de seus cantos.”*¹⁶² Quando a ciência quis se valer da arte para representar esteticamente seus registros, deparou-se com um importante detalhe: a mão científica que desenha é a mão artística e histórica do homem.

¹⁶¹ Ibidem pg 14

¹⁶² Viellard, J. A Zoophonia de Hercule Florence, Editora Universitária UFMT 1993, pg. 29

CONCLUSÕES

“Ao ouvir a palavra natureza,
o homem dos séculos XVII e XVIII
pensa imediatamente no firmamento; o do século XIX
pensa em paisagem”
H. von Stein¹⁶³

“Quando o homem interroga a natureza com sua
penetrante curiosidade, ou mede na imaginação os vastos
espaços da criação orgânica, a mais poderosa e profunda
de quantas emoções experimenta é o sentimento de
plenitude da vida espalhada universalmente.”
Alexander von Humboldt

Em Clio, um pensamento remete à loucura. Pode o homem entender a natureza, inspirado em seu olhar pela cultura e pela história? Poderíamos dar a palavra aos historiadores para que nos mostrassem as relações humanas com o meio ambiente. Creio, no entanto, que não seja necessariamente uma relação de entendimento ou de compreensão o que viria a ser demonstrado. Poderíamos dar a palavra aos biólogos, para que nos mostrassem as relações do meio ambiente com a interveniência do olhar humano. Mas creio que o resultado não seria propriamente uma visão que nos aproximasse da resposta para a pergunta. E os filósofos? o que diriam? Ou deixaríamos aos poetas a resposta para a pergunta?

O espelho de Clio é a própria cultura, a marca civilizadora que define a “*humanidade*”, o olhar histórico que se detém sobre o objeto e o analisa, pensa, vê sob a luz de um conjunto de informações culturais, referenciais de

¹⁶³ Stein, H von *in* Raizes do Brasil, Sérgio Buarque de Hollanda, Brasília, Ed. UNB, 1963 p.127

épocas, matrizes que produzem novas informações para outros e para si mesmo.

Todas as possibilidades de leitura que a cultura nos permite, ou formas ainda não pensadas, aí estão para serem utilizadas. Clio inspira o olhar tanto do historiador, quanto do poeta. É musa. Nos chama à mitologia grega e nos fala de processos precursores da formação do conhecimento, de momentos em que se sistematizaram formas de pensar, se consagraram ritos e mitos, estilos, maneiras de ser que se propagaram pela cultura da força ou por força da cultura, das trocas, intercâmbios e apropriações.

Sucumbem assim o desejo criador e as novas formas de pensar?

Creio que é ainda Clio, que nos inspira o olhar, permite-nos novas formas de pensar e interpretar esses pensamentos. A lógica não mandaria que olhássemos as imagens e gravuras de nossos pesquisados pela ótica estritamente natural? Paisagens, plantas, animais, formas amorfas de rochedos, cenários naturais e descrições do mundo natural, tal como eles o viram, sentiram, e porque não dizer, criaram. Mas nosso olhar também se deparou e o fez de forma decisiva, em tipos humanos, inseridos ou não em cenários. Tribos indígenas, comparações sobre narrativas, produções, pós-produções e recriações dessas imagens. O que nos retoma um dos propósitos da pesquisa: História Ambiental?

É importante observar que para uma pesquisa em História Ambiental ser necessariamente uma pesquisa de História, ela não pode prescindir do fator humano. Só há, em resumo, história, se há homens ou numa forma

mais abstrata, se há cultura. E no caso só há ambiente a ser analisado, se visto, comentado, sentido, visitado, percebido, e principalmente registrado por outros homens. Os índios se inserem não só como elementos observados nesse processo de relação homem x natureza através do tempo, mas também se constituem em uma relação homem x natureza através do tempo, ou seja, observados e agentes dessa História Ambiental.

Iremos mais longe, se pensarmos que as formas de se mostrar e representar a relação do homem com o meio ambiente (natural ou sociocultural), podem ser escritas, orais ou visuais.

Associe-se a essa interpretação, que a imagem narrativa pode estar associada à oralidade em comunidades que tem a tradição de transmissão cultural por narrativas orais. Mas, no caso em questão, o que existe são narrativas que se associam com iconografia, seja pela via da complementaridade, seja da contraposição e em alguns casos da recriação da imagem como vimos em Neuwied.

Durante o Século XIX, particularmente em seu primeiro quarto, nos deparamos com uma diversidade de olhares sobre o Novo Mundo, que nos permitem entrever a relação do meio ambiente com a história. Olhares que nos permitem supor a complexidade desse olhar essencialmente cultural, que lê e descreve em forma de ilustrações e narrativas o universo que consegue abranger.

O viajante naturalista que percorre o Novo Mundo nesse período tem motivações, formações e origens diversas. Muitas vezes está imbuído de um

preconceito que faz com que sua avaliação da natureza e do mundo tropical seja repleta de interpretações às vezes superficiais, às vezes distorcidas. Mas sempre produzem uma visão passível de ser objeto de estudo, com o foco apropriado.

Como demonstrado na pesquisa, havia uma relação entre os naturalistas e os meios científicos da época, trocas de informações, correspondências, projetos. Não é sem propósito supor, portanto, que essa teia de informações científicas e artísticas possuía uma lógica de atuação.

Como então encaminharmos o nosso olhar de historiador a essa questão? Pelo viés político/cultural do viajante? De seus grupos de influência? Pelo lado econômico dos seus interesses ou de seus patrocinadores?

O nosso trabalho mostrou que ao optarmos pelo viés das imagens e representações desses viajantes naturalistas, abrangeríamos um amplo espectro de possibilidades de leitura desse momento histórico e suas implicações. Da mesma forma em que, nossa leitura ambiental dessas imagens textuais ou iconográficas, abrangeria outros aspectos que a História, em si, não conseguiria abarcar.

A abertura para a pesquisa ambiental na História, antes circunscrita a complementos de análises econômicas ou de outros fins, teve como importante precursor Emmanuel Le Roy Ladurie, historiador francês da Escola dos Annales. Em suas pesquisas intuía relações históricas entre

homem/ambiente/saúde, que abriram um grande campo na pesquisa científica e histórica sobre o meio ambiente.

As pesquisas no Brasil sobre o tema, não eram sistemáticas. Ocorriam ocasionalmente no âmbito de outras ciências, como a Geografia, ou como apêndices ou suportes para pesquisas em outras áreas em abordagens que não necessariamente relacionavam história com meio ambiente.

Uma leitura de alguns trabalhos brasileiros, nos mostrou influências conceituais e historiográficas diversas: americanas, inglesas e francesas, e mesmo uma abordagem mais voltada para a realidade local, talvez influenciada pelas pesquisas de Ecologia Tropical, que davam ênfase para aspectos locais em seu trabalho, com abordagens apropriadas à nossa realidade.

Eco histoire, Ambiental History, Ecological History, História e Meio Ambiente, Eco História, História Ambiental, as diversas nomenclaturas utilizadas pelos historiadores, tem a nosso ver, funções diferentes. Eco história tem um perfil de história ecológica, que não abrange por sua vez uma visão mais global do tema. O termo História Ecológica, por sua vez, também sintetiza demais o tema. Isso já não acontece com o termo História Ambiental, mais abrangente em sua propositura. O historiador americano Donald Worster, trabalha conceitos da História em uma visão essencialmente ambiental e é uma referência importante desse tipo de trabalho.

As bases empíricas para o avanço da pesquisa na área se dão nos anos 90 do século XX, com a abertura da historiografia brasileira para novos temas e linhas de trabalho.

É no campo da História, com ênfase numa abordagem ambiental que o tema das imagens e representações nos viajantes naturalistas do século XIX se apresenta. Esse encontro científico e cultural, nos legou imagens e representações de um país em construção. Observadores da natureza, os viajantes construíram um código de representação da realidade vivida, segundo suas experiências, mas vistas pelo ângulo de um olhar cultural com base em seu país de origem e segundo um modelo de observação e registro baseado principalmente na experiência de Humboldt e nos ensinamentos de Blumenbach.

Vários procedimentos de registro acompanharam os principais viajantes naturalistas que vieram ao Brasil nos anos 20 do século XIX. Registravam as imagens, seja através da constituição de textos narrativos que descreviam cenários, como em seus diários de viagem por exemplo, seja através de imagens desenhadas ou pintadas e podem ser vistos nos trabalhos de Langsdorff, Neuwied, Martius, Eschwege, Natterer, Freyreiss, Spix e mesmo os pintores como Rugendas, Taunay, Florence, Thomas Ender entre outros. Neuwied e Langsdorff, como outros viajantes, escrevem sobre como fazer uma viagem científica através do Brasil. O Príncipe acrescentou à sua obra um capítulo especial sobre a maneira de se realizar viagens histórico-

naturais no Brasil. Um recurso ao viajante futuro? ou um planejamento da viagem e um condicionamento do olhar do futuro leitor/viajante?

De qualquer forma, nas narrativas e imagens desses viajantes, predomina uma concepção de natureza selvagem e culturalmente adversa, que em outros momentos aparecia como necessitada de um controle e de um domínio cultural que a tornasse domesticada e útil ao homem. Em diversos relatos estão presentes formas de utilização dos recursos naturais, minerais, da flora e da fauna. A necessidade de domínio da natureza e de seus recursos, é explicitada através da arte e da ciência do século XIX, notadamente no conflitante olhar que estas lançam para o Novo Mundo.

As diferentes formas de ser, de agir, de viver no Brasil em relação à Europa, condicionadas muitas vezes por fatores naturais, tornam os registros dos viajantes naturalistas um “*locus*” de análise histórico-ambiental privilegiado. Se de um lado, as noções estéticas mudaram nos artistas europeus que aqui aportaram, fosse em consequência da luz intensa dos trópicos ou do universo multicolor das paisagens, fosse em consequência de um choque cultural; também as ciências naturais, deram vazão a mudanças significativas, dado o grande número de descobertas e registros e um inevitável choque entre as concepções científicas européias e a realidade do Novo Mundo.

Fosse por inspiração de Goethe, Humboldt ou de Blumenbach, ou em função de motivações específicas de glória pessoal e fama científica, esses cientistas e desenhistas desembarcaram no Brasil munidos de informações

obtidas através de leituras e fontes orais e encontraram aqui uma realidade nem sempre receptiva e muitas vezes hostil e adversa. O preparo anterior da viagem, nem sempre trouxe consigo o resultado esperado, o que torna os relatos e desenhos ainda mais ricos por conterem informações de registros de fatos, confrontados com as informações fornecidas pelas obras lidas ou por seus informantes.

Os registros, por sua vez, seja em tratados, cartas, trabalhos científicos, mapas ou diários, ao ganharem forma de publicação, muitas vezes passaram por revisões diversas e alterações de conteúdo em relação aos documentos originais, haja visto o diário de viagem de Hercule Florence e suas versões e o diário de Neuwied e as gravuras nas edições de suas obras. A obra de Maximilian Wied von Neuwied foi publicada em diversos idiomas e com versões diferentes das imagens produzidas por ele. O fascínio pelo Novo Mundo buscava obras que procurassem ilustrá-lo, explicá-lo a leitores europeus, ávidos de mistério da nova realidade que se apresentava na natureza misteriosa dos trópicos.

O processo de sensibilização da natureza nesse contexto, passa pela apropriação cultural dos bens naturais e por uma interação, nem sempre fácil, do conhecimento produzido pela realidade constatada. O processo de criação do conceito de natureza e de paisagem, nesse momento específico, é baseado no olhar da ciência e da arte, mediadas por um processo cultural historicamente definido que vai da metade do século XVIII à metade do século XIX, com o desenvolvimento das ciências biológicas, dos processos

de sistematização e classificação da natureza e da conquista “científica” de novos produtos e de novos mercados para os países europeus, o que acabou por significar um intenso intercâmbio de espécies e produtos, semelhante ao observado no período “pós-descobrimento” do Novo Mundo. Os sistemas de classificação científica ganharam impulso no final do século XVIII com o “*O Systema Naturae de Lineum*”, um sistema que se estabelece por volta de 1758 e é a base da zoologia moderna.

As imagens e representações contidas nos registros iconográficos e narrativos dos viajantes, permitem, entender como sociedades de diferentes culturas interagiram entre si e como interagiram com o meio ambiente através de um processo de estranhamento cultural e de experimentação dos sentidos diante da realidade. Odores, sabores, texturas, ruídos, percepções sensoriais representadas muitas vezes de forma conflituosa no corpo da narrativa quando comparadas às imagens produzidas.

Esse ato de criação e leitura da paisagem, do cenário, das interfaces nem sempre audíveis e visíveis da atmosfera ambiental é que nos permite refletir sobre esse momento de constituição da imagem do Novo Mundo, e, de certa forma, da imagem do Brasil ambiental e do Brasil como um país do futuro. Martius, como Eschwege, Neuwied, Langsdorff e tantos outros usaram diversas vezes a expressão país jovem, de futuro ou mesmo país do futuro enaltecendo as condições naturais do Brasil e ressaltando em muitos casos a necessidade da interferência do elemento europeu nesse futuro planejado e sonhado. Eschwege tem inclusive um livro denominado “*Brasil*,

Novo Mundo” onde, logo no prefácio, alerta para a juventude e para as inúmeras possibilidades de um país como o Brasil.

A lógica do registro científico dos naturalistas viajantes do século XIX, cria uma estética do olhar objetivando, condicionar a arte, através dos desenho e da pintura e como instrumento de reprodução do “real” e do que seria “verdadeiro” e pudesse ser utilizado nas pesquisas de cientistas como Blumenbach. Florence buscará o que, para ele, seria o limite da objetividade no registro da imagem: a fotografia. Mas tanto o desenho, como a fotografia, não se resumiriam a registros passivos do real, dado que foram objetos de um jogo de olhares e de posturas diante da situação, cenário ou paisagem a ser desenhada ou fotografada. O registro visual, em si, varia de acordo com quem o faz e em que condições o faz e é parte integrante de formas de ver e interpretar essencialmente culturais.

Os registros iconográficos dos viajantes estudados, por sua vez, se complementam muitas vezes com pequenos textos que procuram lembrar à memória alguns fatos ou ampliar o leque de informações presentes na imagem, coisa que só o desenho seria incapaz de fazer.

Os originais desenhados, no entanto, em diversas ocasiões, não atenderam à lógica do mercado editorial da época, o que ocasionou uma série de modificações de conteúdo e de qualidade antropológica dos desenhos. Em que pese serem limitados os recursos de impressão da época, houve intervenções nas imagens originais que só se explicam como intencionais. Os interesses e motivações das pós-produções desses desenhos e

textos, foram diversos, mas estão presentes nos três viajantes estudados. Em Neuwied, os desenhos foram alterados em diversas ocasiões, em Taunay, houve o desejo expresso de fazer a pós-produção quando a viagem acabasse, em Florence, houve a produção dos diversos diários e as criações de cenários, como nos índios Apicás.

As formas de representação da paisagem, do índio, do Brasil enquanto nação, por parte dos viajantes, foram, portanto, plenas de conceitos e preconceitos, que acabaram consagrando formas de ver e imagens que se reproduziram no decorrer do tempo, nas culturas européias, asiáticas e norte americanas. As imagens do Brasil, desde Hans' Staden e Lery, até as produzidas pelos cientistas das grandes expedições científicas do século XIX, associavam a imagem do índio à antropofagia ou vinculada à necessidade de conversão religiosa, moral ou civilizadora. A natureza por sua vez, exuberante, rica de informações e produtos, precisava ser conhecida e dominada.

A aura de mistério que envolveu o Brasil durante séculos, enquanto ele permaneceu fechado às demais nações, deu vazão, durante o início do século XIX, a uma "corrida do ouro" dos cientistas europeus, mais preocupados com descobertas, sistematização e nomenclaturas, que propriamente em entender o povo e a natureza encontrados, muito embora, alguns de seus registros demonstrem uma preocupação e um olhar que buscava ser antropológico. É necessário observar também que diversos desses naturalistas viveram longos períodos no Brasil ou mantiveram com

nosso país uma relação de décadas. Outros, no entanto, ficaram aqui por intervalos de meses a poucos anos.

O conflito clássico do artista viajante do século XIX, era o da arte x ciência, e o do cientista viajante, por sua vez, do olhar participante x olhar pré-construído. Um olhar distanciado x um olhar presente.

O olhar do cientista disseca a natureza, a sistematiza, classifica e torna o homem refém de seu próprio olhar. O homem biológico passa a ser classificado, observável em seu hábitat, parte da cadeia biológica, tem espécie, gênero e família, é objeto, portanto, de sua própria análise científica. Ele se apresenta também como ser social. Grupos diversos, culturais e fisicamente diferentes, formam sociedades diferentes e o olhar predominantemente científico, torna o contato inquiridor um problema de difícil solução frente a realidades bastante diferentes e as vezes hostis.

Os viajantes aqui estudados: Florence, Neuwied e Adrian Taunay, embora com técnicas e formas de abordagens diversas, também vivenciaram esse conflito estético e científico. O perfil biográfico dos viajantes estudados, revelou-nos personalidades distintas, formações diversas, origens diferentes, conhecimento científico e artístico diferenciados. Isso enriqueceu a abordagem, por criar um espectro mais amplo das relações do olhar do naturalista viajante, do estrangeiro, ou do que estabelece aqui sua moradia, com o meio ambiente e as sociedades visitadas.

A biografia de Neuwied, nos revelou uma personalidade absorta em suas pesquisas sobre o mundo natural. De família nobre, mas em crise,

Maximilian tem em sua mãe a instrução necessária para iniciar-se no desenho e nas línguas estrangeiras. De seu preceptor, Hoffmann, recebe o gosto pelas Ciências Naturais e pela Arqueologia, que servirão de base para seus estudos futuros, sendo este quem promoveu o ingresso do Príncipe em Göttingen, para seu estágio com Blumenbach. Sua orientação estética e científica foi fortemente influenciada pelo Classicismo.

A prática da caça pela nobreza alemã, permitiu-lhe o estudo da fauna de regiões importantes da Alemanha, hábito que ele manteve até a proibição da caça em 1848. Sua vivência com Blumenbach e outros cientistas da época, foi em grande parte motivada por sua avidez por informação e conhecimento científico. Wied lia muito e mantinha-se atualizado quanto às informações sobre os locais onde iria pesquisar e sobre Ciências Naturais e outros assuntos correlatos.

Para sua viagem ao Brasil, Maximilian leu todas as informações e livros que encontrou e teve em Humboldt e seus *livros* “*Idéias para uma Geografia das Plantas*” e “*Aspectos da Natureza*” a base para o planejamento teórico e prático de sua grande viagem.

Na viagem ao Brasil em companhia do caçador Dreidoppel, utilizou o apelativo familiar de Barão de Braunsberg e seu contato com Langsdorff é que determinou o roteiro definitivo de sua viagem. Maximilian optou por um caminho que não o usual pelas Minas Gerais, mas pelo Litoral do Espírito Santo em direção à Bahia, caminho que lhe permitiria o contato com diversas tribos indígenas e no qual poderia percorrer trilhas ainda não

estudadas e pesquisadas. Os trabalhos de Mawe e Eschwege sobre Minas Gerais o estimularam a percorrer caminhos nunca estudados antes. Juntamente com Sellow e Freyreiss, Wied desenvolveu a viagem em que manteve contato com os índios Botocudos e Puris, entre outros; produzindo os relatos, dicionários e desenhos que enriqueceram as pesquisas antropológicas futuras.

Os desenhos produzidos por Neuwied, no entanto, foram re-elaborados por outras pessoas, descaracterizando o conteúdo dos originais. Foram modificados segundo uma estética editorial e religiosa e essas novas gravuras é que compuseram as obras editadas, tornando essas novas imagens (diferentes das originais de Maximilian), o modelo sobre o qual se produziu conhecimento e informações sobre o Brasil.

Quando nos anos 50 do século XX, o pesquisador alemão Josef Röder, encontrou os originais dos desenhos no castelo de Wied, originais que se encontram hoje na Biblioteca Brasileira da Fundação Robert Bosch, ele percebeu que estes não possuíam uma técnica apurada, ou preocupação estética. Nos originais predominava uma preocupação com a particularidade, com o detalhe, um esforço para colocar no papel algo que complementasse, graficamente, o que seu texto descrevia. Imagem e texto se enriquecem mutuamente como registro científico.

É nesse particular que as diversas recriações das imagens originais de Neuwied representaram problemas conceituais diversos. A imagem dos índios Botocudos que percorreu o mundo em sua obra é a própria imagem

do conflito ocorrido. Röder afirma que texto e imagem se complementam e que a narrativa de Maximilian só se tornou compreensível, graças aos desenhos produzidos. Nas obras editadas, os desenhos recriados e o texto, não se complementam e em alguns casos se contrapõem. Os gravadores Anton Krüger, J. Lips, H. Miller, M.G. Eichler, August Seyfter, J.P. Bittheuser, J.C. Bock e G. Rist, entre outros, criaram uma nova realidade, diferente da descrita e desenhada por Neuwied, por desconhecerem os locais e povos retratados.

Os referenciais estéticos e científicos de Neuwied, foram prejudicados nessas recriações, em alguns casos houve uma completa desfiguração do desenho original e o resultado não se relacionava com um trecho sequer de sua obra.

Na década imediatamente posterior à viagem ao Brasil, os desenhos de Neuwied foram criados, re-elaborados, modificados, com sua participação direta ou não e constituíram-se em referência para obras de outros autores mas já na forma de registros desfigurados de como seria a natureza, a sociedade e os índios do Brasil.

Nos exemplos apresentados no trabalho, procuramos mostrar como o texto se relacionava ou não com as imagens e como as sucessivas alterações dos desenhos originais resultaram em distorções, por opção de um projeto editorial ou decisão própria do Príncipe que não reconhecia a qualidade de seus trabalhos.

O principal mérito de Neuwied foi retratar com bastante precisão, os tipos físicos, a fauna e a flora local, dada a uma rara sensibilidade em registrar cenas peculiares que se aliassem ao texto construído. A gravura "*Luta de Botocudos em Rio Grande de Belmonte*" foi amplamente divulgada em outras obras, não o desenho original, mas sim as alterações realizadas pelos gravadores de Dresden. Como discutido, Câmara Cascudo e diversos antropólogos se utilizam dela e dos escritos de Neuwied para estudarem os Botocudos. A gravura original de Neuwied faz jus ao texto, mostra o cenário da luta e se complementa com o mesmo. As alterações dos gravadores incluem mudanças fundamentais.

Cada detalhe mostra como a relação entre o observador e a luta se altera pela introdução de elementos novos, o menino que chora, acaba numa outra gravura escondendo o rosto, em outra, como um menino Jesus de braços abertos, parece implorar pela paz. Os guerreiros que tem os seus órgãos genitais ocultos ou passam a ter feições femininas. Índios que passavam a ter feições e cabelos de africanos. Os corpos, antes arredondados passam a ter uma compleição atlética, ao estilo da estética grega, numa referência ao Classicismo e à busca de modelos que agradassem ao padrão europeu da época. Construções e desconstruções de imagens, criações que alteraram a relação da imagem com o texto, ou desequilibraram a harmonia preexistente.

Vimos em cada desenho recriado, detalhes das modificações e mesmo como isso acaba se refletindo em livros didáticos, como os do Dr. Joaquim Maria de Lacerda.

Tantas alterações dos desenhos originais e o desconhecimento de sua existência até os anos de 1950, tornaram as pós-produções os únicos modelos nos quais os pesquisadores baseavam seus trabalhos.

O que acontece por sua vez com Hercule Florence e Adrian Taunay, em que pese a morte de Taunay, ainda durante a expedição, é algo diferente. Vindo de uma família humilde, ao contrário de Neuwied, e não tendo relação com a nobreza por meio da arte como Taunay, Florence era acima de tudo um estudioso da vida. Curioso por natureza e extremamente criativo, buscava meios mais rápidos e precisos de registro da imagem, o que o levou à descoberta da fotografia em 1833. Sua formação incluía a leitura de clássicos da aventura, como Robinson Crusóé, o que o motivou, ainda jovem a uma necessidade de aventura e de busca do desconhecido. Vindo ao Brasil e empregado na expedição Langsdorff, Florence produziu gravuras durante a segunda etapa da expedição, na passagem por São Paulo, Mato Grosso e Amazônia. Os desenhos de Florence, dentro do contexto da expedição Langsdorff nos revelam um artista preocupado com as necessidades científicas de seu patrão. O seu registro é muito mais próximo das necessidades do Barão, que os de Taunay.

Adrian Taunay, por sua vez, é de uma família de artistas, que se relacionava bem com a nobreza francesa. Seu pai Nicolas Taunay veio ao

Brasil na Missão Artística Francesa de 1816. Adrian adquiriu uma importante bagagem estética e cultural participando da viagem de Freycenet (1817-1820) como desenhista. Isso ainda muito jovem. Seu relacionamento com Langsdorff, foi bastante tempestuoso o que ocasionou uma série de problemas que culminaram com sua morte prematura. Taunay, ao contrário de Florence e de Neuwied, era somente pintor e desenhista, não era cientista. Seus desenhos no entanto, revelam um valor antropológico inesperado, ao retratar com perfeição cenas do cotidiano dos índios Bororos.

A relação entre Ciência e Arte, portanto, tem nuances pouco analisadas quando se refere à produção dos artistas viajantes do século XIX. Há desenhos sem técnica que guardam informações fundamentais para o conhecimento de grupos indígenas extintos, desenhos de técnicas apuradas que retratam o cotidiano social de outros grupos e desenhos baseados nas necessidades de um olhar científico que buscava entender, de longe, o que se passava no Novo Mundo. O olhar cultural de Clio mais uma vez se faz presente.

As relações estabelecidas entre a criação iconográfica original de Neuwied e suas posteriores modificações e seu texto; de Florence x Taunay, através de seus desenhos e textos, que foram comparados, por sua vez, com o texto de Langsdorff, nos deram um perfil de como os viajantes podem nos auxiliar a entender as relações entre homem e natureza no início do século XIX.

É bem verdade que muitas das imagens relacionadas neste trabalho foram discutidas segundo uma vertente antropológica. Mas como alertamos no início, a pesquisa em História Ambiental encontra-se na fronteira de muitas áreas de conhecimento. Como não entender então a necessidade de olharmos de forma múltipla essas imagens e conseqüentemente as representações do ambiente, da natureza e do homem nelas contidos? Entendemos que o meio ambiente retratado nos relatos, não se resume às adversidades naturais ou ao fascínio, sempre exemplificado, dos viajantes frente à natureza tropical. Ele se expande para os contatos culturais, espelhos de muitos olhares da Musa Clio, que nos remete à uma teia de olhares e representações, da qual não somos meros observadores, mas sim participantes. Olhares que nos aproximam e distanciam; que nos conduzem à inquietude; que podem ser espaciais ou temporais; distanciados no tempo ou no espaço. Então, o Botocudo que luta em Belmonte, passa a não ser somente um desenho e uma memória de Neuwied; ganha novos olhares que o desconstróem enquanto etnia e o relacionam com o inusitado outro lado do mundo. Africanos olhares de europeus distantes. Mas e os olhares que construíram significados sobre essas recriações? Ainda o espelho de Clio a refletir culturas diversas. Novos olhares, novos objetos e pensamentos. A dimensão cultural se expande e o Botocudo de Belmonte, africanizado, civiliza-se ao contato do olhar europeu, africaniza-se, intimida-se, mas ainda resiste numa memória em forma de livro que o descreve. O olhar novamente segue e o registro da luta de Belmonte ganha novas versões,

enquanto o tempo avança e os Botocudos desaparecem enquanto grupo indígena. Mas ao juntarmos algumas peças desse mosaico cultural que Neuwied nos legou, não estaremos criando um ambiente propício para um novo olhar além do nosso? Em novos olhares, novos ambientes.

Os demais desenhos de Neuwied nos reforçam a perspectiva dos olhares diversos e das representações do mundo natural e social do Brasil do século XIX. Onças de rostos humanizados, cenários reconstruídos por olhares diferentes dos de Neuwied, por motivos estéticos, religiosos ou políticos.

Tanto Florence como Taunay também nos revelaram que o olhar intimista ao ponto de ser invasivo de um, distanciado, mas não a ponto de ser ausente, de outro, foram olhares essencialmente culturais, antes de serem estéticos. A ciência que permeou a vida de Florence e seu senso de responsabilidade em relação a Langsdorff de um lado, de outro a arte que permeou a vida de Taunay e sua impulsividade, que custou-lhe a vida.

Interessante observar no espelho cultural que de formas diversas ambos se postaram como artistas ou pesquisadores participantes, estudando e interagindo com as comunidades visitadas. O desenho de Taunay, no entanto, nos revela o dom da sutileza, o passar despercebido pela comunidade e ser ao mesmo tempo observador atento a tudo. Florence por sua vez intimidada, mas não deixa de interagir. Seu olhar invasivo expõe, mostra detalhes, da flor, do animal, do peixe, do homem. É a estética científica detalhista de Langsdorff.

Os conflitos existentes na expedição, revelaram-se não somente de ordem profissional, estética e conceitual entre arte x ciência, mas resvalaram para situações pessoais, de relacionamento, envolvimento amorosos e crises emocionais. É com esse olhar cultural sobre o universo de informações, que buscamos o entendimento do momento histórico-ambiental que analisamos.

História e Meio Ambiente se conjugam nos desenhos e nos textos analisados e nas representações contidas em ambos. Representações e formas de ver o mundo que a ciência às vezes não percebe, seja nos detalhes que o preconceito explora, seja nas formas que a vaidade expõe, uma vaidade científica ou cultural, um olhar dominante que se escraviza na necessidade do outro, do olhar o outro, não só pelo que ele é, mas pelo que eu sou ou me torno com ele. Um olhar representado pela gravura do “*Canto Noturno dos índios Bororo*”, onde o viajante deixa de ser estrangeiro, percebe-se na noite com os índios, inspirado pelo olhar de Clio.

Homem e natureza se descobrem e se relacionam, seja como espécie e ambiente, seja o primeiro como interveniente, agente de mudanças ambientais, que o olhar de Clio capta, mas nem sempre uma só ciência explica. O meio ambiente é o que envolve, o que circunda; a história é o que explica ou exemplifica a ação humana em determinado momento ou no decorrer do tempo. Em ambos os casos, o determinante no olhar do historiador, que se detém sobre ambos, é desarmar-se de preconceitos e recorrer às outras ciências. O evadido de Clio? perguntaria Le Roy Ladurie. Na verdade, um inspirado por Clio, que observa os observadores da

natureza, nesse movimento científico e artístico, que descreveu de inúmeras formas o Novo Mundo; caminhantes do espaço e do tempo, vistos por nós, pelo reflexo do espelho de Clio.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Alvarez, M. S. Objetividade e Lirismo na Iconografia da Expedição Langsdorff *in* Revista Resgate nº 6, Centro de Memória UNICAMP, 1996
- Bardi, P. M. O Poliedrico Hercules Florence, *in* Agenda Olivetti, 1981
- Beluzzo, A. M. M. “O Brasil dos Viajantes” Vol. I, II e III Metalivros, 1994
- Benjamim, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo, Brasiliense, Obras Escolhidas, 1987, v.1.
- Bittencourt, C. Livros Didáticos entre Textos e Imagens *in* O Saber Histórico na Sala de Aula, Coleção Repensando o Ensino, Ed. Contexto SP, 1998
- Borba de Moraes, R. “Bibliographia Brasiliana: A Bibliographical Essay on Rare Books About Brazil. Amsterdam. Colibris 1958/59 2 vol.
- Bourrol, E. L. Hercules Florence: Ensaio histórico-litterario, São Paulo, Tip. Andrade Mello, 1900
- Brandão, C. R. A Cultura na Rua, Ed. Papirus, Campinas - SP 1989
- Bunbury, C. J. Fox- Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais. BH/SP. Edusp/Itatiaia. 1981.
- Burke, Peter. A Escola dos Annales 1929- 1989. SP. ed. Unesp. 1991.
- Calvino, I. As Cidades Invisíveis. São Paulo, Cia. das Letras, 1991. 3.ed.
- Camara Cascudo, L. “O Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied no Brasil (1815-1817), Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro, 1977
- Cardoso, S. O Olhar Viajante (do Etnólogo). In: O Olhar (org) Novaes, Adauto. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- Carelli, M. A Descoberta da Amazônia - os diários do naturalista Hercule Florence, São Paulo, Ed. Marca d’água, 1995
- Cascudo, C. O Príncipe Maximiliano no Brasil. RJ, Livraria Kosmos, 1977.

- Christofolotti, A. “O Conhecimento Geográfico no Brasil: Considerações de um Geógrafo” in Geografia Vol. 17 n° 2 out/1992
- Corbin, A.- O território do vazio. SP. Cia das Letras. 1989
- Costa, M. F. e Diener, P. “Viajando nos Bastidores: documentos de viagem da Expedição Langsdorff” ed. UFMT, Mato Grosso, 1995
- Debret, J. B.- Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. SP/BH, Edusp/Itatiaia. 1989.
- Diener, P. “Rugendas - Imágenes de México” Augsburg: Wissner Verlag, 1994
- Drumond, J. A. “A História Ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa”, Estudos Históricos, RJ, v. 4, n° 8, 1991
- Eschwege, W. L. von Brasil, Novo Mundo, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996
- *Pluto Brasiliensis* vol. I e II Coleção reconquista do Brasil Editora da Universidade de São Paulo e Livraria e Editora Itatiaia Ltda 1979
- Expedição Langsdorff ao Brasil. (Taunay, Rugendas, Florence), RJ, Alumbramento/Livroarte, 1988. 3 v.
- Florence, H. “*L’ Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et Découvertes sur différents sujets nouveaux*” Manuscrito inédito. Acervo Arnaldo Machado Florence. Manuscrito, coleção Arnaldo Machado Florence
- Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas Edições Melhoramentos
- Foucault, M. “As Palavras e as Coisas” 4ª ed. Ed. Martins Fontes, 1987
- Freireyss, G. W.- Viagem ao interior do Brasil, SP/BH, Edusp/Itatiaia, 1982.
- Galard, J. “O Olhar Distante”, Fundação Bienal de São Paulo, 2000
- Goethe, J. W. Doutrina das Cores Trad, Marco Giannotti, 2ª Ed. Ed. Nova Alexandria, 1996
- Gonçalves, C. W. P. Os (des) caminhos do Meio Ambiente, Ed. Contexto, SP, 1984

- Guattari, F. *As Três Ecologias* trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990
- **História da Expansão Portuguesa no Mundo**, Editorial Ática/ Lisboa, 3 vol. 1940
- **Hollanda, S. B.** *Raízes do Brasil* Brasília, Ed. UNB, 1963
- **Horch, R.E.** *Álbuns de viajantes que visitaram o Brasil no século XIX* Separata de *Memória da II Semana de História*, UNESP, 1980.
- *Viajantes estrangeiros no Brasil. Um Ensaio Bibliográfico.* Separata da *Revista de História*, São Paulo, (74), 1968.
- **Howes, David** *The Varieties of Sensory Experience - a sourcebook in the Anthropology of the senses.* University of Toronto Press, Toronto, 1991.
- **Humboldt, A.** "Sketch of historical description of the univers - Cosmos, London, Henry G. Bohn, 1860 .vol. I
- **Komissarov, B** *Da Sibéria à Amazônia, a vida de Langsdorff*, Edições Langsdorff, Brasília, 1992
- *Expedição Langsdorff, Acervos e Fontes Históricas*, Ed. UNESP 1994
- *História da Expedição Langsdorff no Brasil.* Associação Internacional de Estudos Langsdorff Campinas-SP, 1996
- **Kossoy, B.** *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil.* Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1980
- **Le Goff, J. e Nora, P.-** *História novos objetos.* Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1988.
- **Lenoble, R..** *História da idéia de natureza*, Lisboa, Edições 70, 1990. **LOCKE, John.**
- **Le Roy Ladurie, E.** "Le Territorie de l'historien", Gallimard Paris, 1973
- *O Clima: História da Chuva e do Bom Tempo in História: Novos Objetos.* 3ª ed. RJ Francisco Alves, 1988. Org. Le Goff, J. e Nora, P

- Lisboa, K. M. “Viagem pelo Brasil de Spix e Martius: Quadros da Natureza e Esboços de uma Civilização” Revista Brasileira de História, Vol. 15 n° 29 SP, ANPUH Ed. Contexto, 1995
- Lynch, K. A Imagem da cidade. Lisboa, Edições 70, 1990.
- Luginbuhl, Y. Paysage. Textes e representations du siècle des Lumières à nos jours. Lyon: Ed. La Manufacture, 1990
- Machado, L. M. C. P. Geografia vol. 17 n° 1, Associação de Geografia Teorética, Rio Claro, abril 1992
- Martius, C. F. P. Von- O estado de direito entre os autóctones do Brasil, SP/BH, Edusp/Itatiaia, 1982.
- (org.)- Flora brasiliensis, Munique, Fried Fleischer, 1840- 1906 (15 v. em 40 est.).
- Mawe, J. “Viagens ao Interior do Brasil” trad. Demerval Lessa Publicações do Centenário em Minas Gerais
- Viagem ao interior do Brasil, SP/BH, Edusp/Itatiaia, 1978.
- McNeill, W. H. “Fernand Braudel, historiador”, Publicações - Braudel Papers - Edição N° 23, Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial, 1999 Versão Internet
- Mesgravis, L. O Viajante e a cidade A vida no Rio de Janeiro através dos viajantes estrangeiros da primeira metade do século XIX. Tese - Livre Docência, USP, 1987.
- Moraes, P. G. Um interlocutor privilegiado da Expedição Langsdorff: O Médico e Botânico Carlos Engler. *in* Outros Olhares Centro de Memória/UNICAMP n° 1 1996
- Moreira Leite, M. L. (org.) A condição feminina no Rio de Janeiro século XIX. São Paulo, Hucitec, 1984.
- Fotografia e História *in* Cultura Vozes, n° 3 maio-junho 1992

- Natureza e Naturalistas *in* Imaginário Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória NIME/USP N° 3 1996.
- Livros de viagem (1803/1900). Editora UFRJ Rio de Janeiro, 1997
- Texto Visual e Texto Verbal *in* Rev. Catarinense de História, (5), Ed. Insular - Departamento de História UFSCar, (5):67-85 1998
- O Olhar do Outro *in* Ciência & Ambiente n° 19 Depto de Ciências Florestais da Universidade Federal de Santa Maria- RS, julho/dezembro de 1999.
- **Neuwied, M. de Wied-** Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1817, SP, Ed. Nacional, 1958.
- Naturgeschichte Reise in Brasilien des Prinzen Max von Neuwied *in* Isis Iena Alemanha, 1817
- **Peixoto, N.B.** O olhar estrangeiro. *In* O Olhar (org) Novaes, Adauto. Cia. das Letras, 1988.
- **Pesavento, S. J.** “Em Busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário” *in* Revista Brasileira de História vol. 15 n° 29 São Paulo, ANPUH/Contexto 1995
- **Príncipe de Wied, Maximilian Alexander Phillip.** “Viagem ao Brasil - 1815/1817 Excertos e Ilustrações. Introduções de Josef Röder e Herbert Baldus, Ed. Melhoramentos, 1969
- **Ribeyrolles, C.** “Brasil Pitoresco: história, descrições, viagens, colonização, instituições. vol. 1, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, São Paulo, EDUSP 1980
- **Roger A.** Paysage et environnement: pour une théorie de la dissociation. *In*: Autoroutes et paysages. (Sous la direction de Christian Leyrit et Bernard Lassus). Edition du Demi-cercle, nov. 1994
- **Rugendas, J. M.-** Viagem pitoresca através do Brasil, SP, Círculo do livro, 1981.
- **Schama, S.** Paisagem e Memória, Cia das Letras SP, 1996

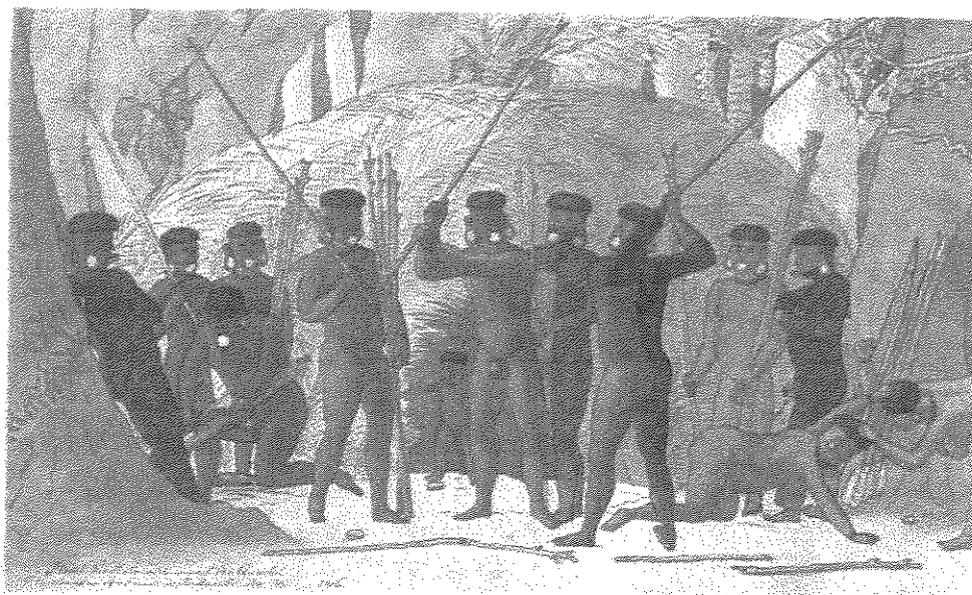
- Salgueiro, H. A. (coord.) “Paisagem e Arte” A invenção da Natureza e a Evolução do Olhar Coletânea. do I Colóquio Intenacional de História da Arte - CBHA/CIHA, São Paulo, 2000.
- Salgueiro, V. Paisagens de Sonho e Verdade Ed. Fraiha, Rio de Janeiro, 1998
- Short, J. R. Imagined Country - Environment, Culture ans Society, London, Routledge, 1991
- Silva, D. G. B.(org.), Os Diários de Langsdorff (3v) Rio de Janeiro. Ed. Fiocruz, 1997/1998
- Stein, H von *in* Raizes do Brasil, Sérgio Buarque de Hollanda, Brasília, Ed. UNB, 1963
- Süssekind, F. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem. São Paulo, Cia das Letras, 1990. ,
- Taunay, A.E. Rio de Janeiro de antanho: impressões de viajantes estrangeiros. São Paulo, Nacional, 1942 (Coleção Brasileira v.222).
- No Rio de Janeiro de D. Pedro II, São Paulo, Agir. 1947.
- A Missão Artística de 1816, Brasília, Unb. 1983, (Coleção Temas Brasileiros v. 34).
- “Um artista malogrado”, A. A. Taunay (1805-1828) *in* Habitat-Revista de Arquitetura, Arte e Decoração, São Paulo (8), 1951
- Monstros e Monstrenços do Brasil, Ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII Org. Mary del Priore Cia das Letras, São Paulo, 1998
- Teixeira, O. Exposição da Missão Artística Francesa de 1816 (Catálogo) MNBA (Rio de Janeiro) 1940
- Wagner, R. Thomas Ender no Brasil (1817-1818) Catálogo da Exposição do MASP, 1997

- **Wied-Neuwied, M. von** “Viagem ao Brasil nos anos de 1815-1817”, Ed. Nacional, São Paulo, 1940
- **Vale, C. P.** A Hegemonia de um Olhar: Cientistas do Século XIX frente a natureza brasileira. Tese de Doutorado, UNB 1993
- **Vanzolini, P. E.** Introdução à Herpetologia do Brasil. O Contexto Científico e Político da Expedição Bávara ao Brasil de Johann Baptist von Spix & Johann Georg Wagler. *in* Imaginário Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória NIME/USP N° 3 1996.
- **Vielliard, J.** A Zoophonia de Hercule Florence, Cuiabá Editora Universitária UFMT 1993

ANEXOS

MODELO DE FICHA UTILIZADA NA PESQUISA

FICHA DE IMAGEM



Autor: Neuwied, Maximilien Wied,
Data: 28 de Setembro de 1816
Técnica empregada: aquarela e pena tamanho 24,5 x 40,3 cm
Título: Luta de Botocudos em Rio Grande de Belmonte
Resumo descritivo da imagem: A ilustração mostra uma luta entre dois grupos rivais de Botocudos na região de Rio Grande de Belmonte, no canto direito, duas mulheres lutam sem serem observadas pelos homens mais interessados em sua luta com as varas, uma criança na área central da imagem chora com a mão sobre os olhos. Observam-se varas quebradas no chão, sinais de uma luta em andamento e as pinturas corporais dos botocudos, todos estão nus, alguns com a área genital exposta na imagem. São ao todo na imagem, 10 índios adultos homens, uma criança e duas mulheres.
Elementos que compõe a paisagem: 10 índios adultos homens, uma criança e duas mulheres, arcos e flechas no canto direito da imagem encostados numa árvore, uma choupana, varas quebradas e inteiras usadas como bordunas, uma floresta densa ao fundo da imagem
Ligação com outros trabalhos do mesmo autor: com o texto da página 271, capítulo Estada entre os Botocudos, do livro Viagem ao Brasil e com o texto do capítulo
Ligação com trabalhos de outros autores: Esta imagem foi posteriormente, em função do trabalho de edição do diário de viagem ao Brasil, recriada pelo gravador alemão H. Miller, e outros gravadores, para a edição das obras que vão servir de referência em outros trabalhos científicos sobre o Brasil feitos por viajantes como Martius.

MODELO DE FICHA UTILIZADA NA PESQUISA

FICHA DE TEXTO

“Numa bela manhã de domingo, estando o céu esplêndido e sereno, vimos os botocudos do quartel, alguns com o rosto pintado de preto, outros de vermelho, surgir de repente e atravessar o rio a vau, em direção à margem Norte, todos com feixes de paus aos ombros. Pouco depois, o capitão June e sua horda saíam da mata, aonde uma porção de mulheres e crianças tinham buscado refúgio numa das choças grandes. Mal se soube no quartel, do próximo combate, uma multidão de espectadores, entre os quais os soldados, um sacerdote de Minas e vários forasteiros, a que me juntei, acorreu ao campo de batalha. Por precaução, cada um levou, sob um casaco, uma pistola ou faca, para o caso de a briga virar contra nós.

Quando saltamos na margem oposta, encontramos todos os selvagens reunidos em grupo, e formamos um semi-círculo em torno deles. O combate começava. De início, os guerreiros de ambos os lados soltavam gritos curtos e rudes em desafio mútuo, cercandose como cães raivosos, ao mesmo tempo que aprontavam os paus. Em seguida, o capitão Jeparaque adiantou-se, passeou entre os homens, olhando sombriamente para diante, de olhos esbugalhados, e cantou, com voz trêmula, uma longa cantiga, que provavelmente descrevia as afrontas recebidas. Dessa maneira os adversários se tornavam cada vez mais inflamados: de súbito, dois deles avançaram, empurravam-se pelo peito, obrigando o outro a recuar, e começando, então, a terçar os paus. Um desferiu com toda força uma pancada no outro, sem escolher lugar; este suportou o primeiro ataque séria e calmamente, sem turgir, chegou depois sua vez, e assim se arrumaram pauladas violentas, cujos vestígios por muito tempo ficaram visíveis nos corpos nus, sob a forma de grandes inchaços. Havendo nos paus muitas pontas resultantes dos galhos cortados, o efeito das pancadas nem sempre se limitava às inchações, pois o sangue escorria da cabeça de muitos combatentes. Logo que dois deles acabavam de malhar-se dessa bela maneira, outros dois pelejavam ao mesmo tempo: mas nunca se agrediam à mão. Quando o duelo se tinha prolongado por algum tempo, voltavam a fitar-se com olhar grave, soltando gritos de desafio, até que o heróico entusiasmo os tomava de novo e punham os paus a funcionar.

Enquanto isso as mulheres também brigavam valentemente; chorando e berrando, seguravam-se pelos cabelos, esmurravam-se unhavam-se arrancavam das orelhas e do lábio inferior os batoques de pau, espalhando-os como troféus pelo campo de batalha. Se alguma punha por terra a adversária, uma terceira, que estava por detrás, agarrava-a pelas pernas, derrubando-a também ao chão, e assim se iam prostrando umas às outras.”

Autor: Neuwied, Maximilien Wied,
Data: 28 de Setembro de 1816
Página: 270/271 do livro Viagem ao Brasil
Relação com a imagem:: Luta de Botocudos em Rio Grande de Belmonte
Resumo descritivo da imagem narrativa: Descreve Neuwied uma luta entre dois grupos rivais de Botocudos na região de Rio Grande de Belmonte, são descritos rituais da luta, canticos, e desafios e depois a luta com varas de madeira. Descreve o campo de batalha, a luta entre as mulheres, diferente da luta masculina, detalha o comportamento dos homens diante das mulheres durante a luta. Observa detalhes como os homens nunca se agredirem à mão e as mulheres só lutarem com as mãos.
Elementos que compõe a imagem: Rio, mata, índios adultos homens, mulheres adultas, árvores, choupanas, varas quebradas e inteiras usadas como bordunas, batoques, rituais de luta, presença de diversos observadores, portugueses, alemães, um padre, os quais intervêm na luta apressando o seu final.
Ligação com outros trabalhos do mesmo autor: ilustração original e recriações da gravura “Luta entre Botocudos em Rio Grande de Belmonte”
Ligação com trabalhos de outros autores: a luta é retomada no capítulo “Algumas notas sobre os Botucudos” com citação de Blumenbach, Sellow e de Eschewege